L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

SEPTIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1955

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

SEPTIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1955

Ont collaboré à ce numéro :

R.-.M. ALBÉRÈS, professeur à l'Institut français de Florence.
P. BOYANCÉ, professeur à la Sorbonne.
P.-G. CASTEX, professeur à la Faculté des lettres de Lille.
P. GRENADE, agrégé-répétiteur à l'École normale supérieure.
P. GRIMAL, professeur à la Sorbonne.
A. OGUSE, maître de conférences à la Faculté des lettres de Strasbourg.
A. PLASSART, professeur à la Sorbonne.
J. ROBICHEZ, secrétaire du Comité de l'Encyclopédie française.
P. SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot.
J. VOISINE, chargé d'enseignement à la Faculté des lettres de Lille.
E. WILL, professeur à la Faculté des lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.** ; Étranger : **1.500 fr.** ; le numéro : **300 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Où en sont les études balzaciennes? (1)

La gloire de Balzac n'est pas soumise aux vicissitudes de la mode. Aussi stimule-t-elle de façon permanente la curiosité des chercheurs. Nous ne saurions, bien entendu, rappeler ici tous les ouvrages de valeur qui ont été consacrés depuis un siècle à l'auteur de *La Comédie humaine*. Bornons-nous à indiquer quelques-uns des principaux résultats acquis par les éditeurs de textes et par les critiques ou les historiens. Ce bilan, si approximatif et si imparfait soit-il, doit laisser entrevoir sur quels points pourrait se porter avec le plus de profit, dans un prochain avenir, l'effort à accomplir en vue d'un nouveau progrès des connaissances balzaciennes.

I. TEXTES

ÉDITIONS D'ENSEMBLE

On doit à MM. Marcel Bouteron et Henri Longnon une monumentale édition, à la librairie Conard, des *Œuvres complètes* de Balzac en quarante volumes. Chaque roman est accompagné de notes d'érudition très substantielles. Particulièrement précieux sont les trois volumes où se trouvent rassemblés, sous le titre d'*Œuvres diverses*, les écrits d'inspiration variée que Balzac avait publiés séparément ou bien dispersés dans les journaux ou périodiques tout au long de sa carrière littéraire. Pour *La Comédie humaine*, le texte adopté est celui de l'édition Furne, avec les corrections que Balzac avait portées en vue d'une réimpression sur son exemplaire personnel : ce principe est admis aujourd'hui par la plupart des éditeurs.

Marcel Bouteron a également rédigé une notice brève, mais dense, pour l'édition en dix volumes de *La Comédie humaine*, la plus maniable de toutes, publiée dans la bibliothèque de la Pléiade. Une réimpression est en cours depuis 1953. Un tome XI est projeté, dont le contenu n'est pas encore strictement défini. Nous aimerions y voir réunis les romans de jeunesse, dont la critique moderne a souligné l'importance pour une étude méthodique de la création balzacienne.

M. Prioult publie aussi *La Comédie humaine*, en vingt-cinq volumes, à la librairie Hazan. Treize volumes ont déjà vu le jour. Cette édition comporte, pour chaque œuvre, une préface qui en éclaire la genèse et des notes de détail assez nombreuses. Elle représente un effort méritoire. Le rythme de publication s'est malheureusement ralenti d'une manière inquiétante. Souhaitons que l'entreprise puisse être conduite jusqu'à son terme.

Ces diverses éditions, auxquelles s'ajoute l'édition illustrée en cinquante volumes dite du Centenaire, publiée chez Guillot, dont le texte est malheureusement peu sûr, présentent les romans de *La Comédie humaine* dans l'ordre établi par Balzac (*Etudes de mœurs* réparties en *Scènes de la vie privée, Scènes de la vie parisienne, Scènes de la vie de province, Scènes de la vie de campagne, Scènes de la vie politique, Scènes de la vie militaire ; Études philosophiques ; Etudes analytiques*).

(1) N. D. L. R. — Les figures illustrant cet article, ainsi que le suivant, nous ont été obligeamment procurées par M. Roger PIERROT, de la Bibliothèque Nationale, à qui nous exprimons ici notre reconnaissance.

On sait qu'il entre une part d'arbitraire dans cette classification traditionnelle et que l'écrivain lui-même se préoccupait de la remanier. Il n'est donc aucunement sacrilège de concevoir un autre principe de groupement. Plusieurs éditeurs se sont attachés à rajeunir l'aspect de l'édifice, afin de rendre plus évidentes certaines intentions du romancier.

C'est ainsi que M. Albert Béguin a proposé, dans sa préface à l'édition de *L'Œuvre de Balzac* au Club français du Livre, de ranger les romans selon l'ordre chronologique des intrigues. Nous voyons donc se dérouler sous nos yeux une perspective des mœurs de l'Empire, puis de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, les romans du passé étant réunis dans une section distincte. Cet ordre met en lumière l'intérêt documentaire et historique de *La Comédie humaine.* Le mérite d'avoir mené à bien l'entreprise revient pour la plus grande part à M. J.-A. Ducourneau, qui, d'accord avec Albert Béguin, s'est entouré d'une importante équipe de collaborateurs. Chaque œuvre est présentée par un critique ou par un romancier qui s'attache selon son tempérament propre à en définir l'intérêt; à la fin de chaque volume, M. Henri Evans fournit les données d'érudition indispensables. Des études de synthèse, des jugements portés sur Balzac par de grands contemporains, enrichissent encore ces seize volumes, dont les douze premiers seulement sont consacrés à *La Comédie humaine.* On trouve notamment dans les quatre derniers les *Contes drolatiques*, le *Théâtre*, trois romans de jeunesse *(Jean-Louis, Argow le Pirate* et *Wann-Chlore)*, un choix de lettres, d'œuvres diverses, une réunion des préfaces publiées par Balzac, une chronologie des événements de *La Comédie humaine* et un répertoire des personnages. Cette belle édition vient d'être réimprimée.

M. Maurice Bardèche adopte, lui aussi, un ordre révolutionnaire dans l'édition de *La Comédie humaine* en trente volumes et un Supplément qu'il a publiée chez l'éditeur Martel. Il place en tête les *Etudes philosophiques* et met ainsi l'accent sur l'idée directrice qui, aux yeux du romancier lui-même, préside à l'élaboration de l'œuvre. Dans ses préfaces et surtout dans son *Supplément*, M. Bardèche s'efforce de montrer la continuité de la pensée balzacienne. *La Comédie humaine* apparaît ainsi, non pas comme une juxtaposition de romans, mais comme un univers organiquement cohérent, obéissant à des lois générales, mû par de grandes forces qui agissent sur tous les personnages et sur toutes les catégories sociales (1).

Deux entreprises partielles méritent enfin d'être signalées : celle de la librairie suisse Skira, qui a réuni en douze petits volumes, avec un essai d'Albert Béguin sur *Balzac visionnaire*, un bon nombre de textes brefs et généralement mal connus, appartenant pour la plupart aux *Etudes philosophiques;* celle de l'Imprimerie Nationale, qui a groupé dix-neuf romans en dix volumes, avec une introduction de M. Jean Pommier.

ÉDITIONS SÉPARÉES

On rêve, pour chaque grand roman de Balzac, d'une édition critique intégrale, qui permette de reconstituer l'histoire complète du texte, depuis le manuscrit jusqu'aux dernières corrections de l'écrivain. Malheureusement, une telle initiative n'est guère concevable dans la situation actuelle de la librairie. Nous devons des révélations précieuses à M. Mario Roques sur le manuscrit du *Père Goriot*, à Mme Marie-Jeanne Durry sur celui du *Cousin Pons*, à M. Pierre Abraham sur celui de *La Vieille Fille* (2); mais il faudrait plusieurs gros volumes pour rendre compte des états successifs de chacun de ces romans à travers les éditions publiées sous le contrôle de Balzac. Aussi faut-il rendre hommage au mérite exceptionnel de l'entreprise assumée par MM. Marcel Bouteron et Jean Pommier, avec la collaboration de Mme Robert-Siohan, pour *Louis Lambert* (3) : grâce à un jeu de sigles extrêmement ingénieux, ces érudits sont parvenus à restituer toute la genèse de cette œuvre, si importante par le témoignage qu'elle renferme sur la biographie de Balzac et sur son expérience intérieure. Il est à craindre qu'un tel effort ne puisse être renouvelé.

M. Jean Pommier avait déjà donné un premier exemple d'enquête exhaustive à propos d'un texte beaucoup plus court, *L'Eglise* (4), qui ne figure pas sous ce titre dans *La Comédie humaine*, Balzac l'ayant finalement incorporé à la nouvelle *Jésus-Christ en Flandre.* On doit encore à un érudit américain, M. Raser, une édition critique du *Message*, qui est l'une des plus brèves parmi les *Scènes de la vie privée.* D'autres travaux de même sorte demeurent à la portée des chercheurs

---

(1) M. Bardèche prépare, en outre, une édition des œuvres de Balzac qui doit bientôt paraître sous les auspices de la Société des Études balzaciennes.

(2) Pour *Le Père Goriot*, *Revue universitaire*, 1905; pour *Le Cousin Pons*, *Balzac et la Touraine*, Tours, 1949, pp. 137 sqq.; pour *La Vieille Fille*, *Balzac, Recherches sur la création intellectuelle*, Rieder, 1929.

(3) *Louis Lambert*, édition critique, tome premier, *Les Textes* (Librairie José Corti).

(4) Collection des Textes littéraires français, librairie Droz, 1949.

qui auront la sagesse de limiter leur choix à des œuvres de dimensions restreintes. Mais on ne saurait encourager personne à éditer avec la même minutie l'une quelconque des grandes *Etudes de mœurs.*

Sachons donc nous contenter des renseignements partiels que fournissent les éditions semi-critiques, établies avec un choix de variantes suffisamment étendu pour éclairer la méthode de travail du romancier. Les Classiques Garnier en offrent un bon nombre, dues à M. Maurice Allem; mais la contribution de ces travaux à la connaissance de Balzac aurait été plus efficace encore si l'éditeur avait pris pour point de départ le manuscrit, quand il existe, et non pas la première édition. C'est sur placards et sur épreuves, en effet, que Balzac a toujours porté les corrections les plus nombreuses; il faut donc remonter au tout premier texte né de sa plume pour discerner la phase la plus importante de son labeur. M. Antoine Adam vient de s'y attacher pour *Illusions perdues* et prépare une édition de *Splendeurs et Misères des Courtisanes;* d'autres balzaciens ont abordé dans le même esprit *Les Chouans*, l'*Histoire des Treize*, *Une ténébreuse Affaire*, *La Vieille Fille* et *Le Cabinet des Antiques.*

Édition semi-critique encore, et d'excellente qualité, celle d'*Un début dans la Vie* publiée à la librairie Droz par M. Guy Robert; l'origine des variantes y est indiquée d'une manière très précise. Faute d'apporter cet indispensable élément d'information, celle qu'a établie, chez Nizet, M. Gilbert Mayer pour ce même texte et pour *La Duchesse de Langeais* rend moins de services.

Il existe naturellement, pour les plus grands romans, de nombreuses autres éditions, souvent préfacées ou annotées avec bonheur; mais nous devons nous borner, dans le cadre de la présente étude, à signaler celles qui apportent une contribution, au moins fragmentaire, à l'histoire du texte.

INÉDITS

Depuis un quart de siècle, un très gros effort a été accompli pour mettre au jour des manuscrits dont l'existence n'était connue que de quelques érudits. A vrai dire, aucun texte d'intérêt vraiment capital n'a été révélé par ces publications posthumes. Que de promesses ou de beautés éparses, pourtant, dans ces pages inachevées ou abandonnées, qui appartiennent désormais au patrimoine balzacien !

Les deux groupes d'inédits les plus importants sont ceux qu'a publiés M. Marcel Bouteron au tome x de l'édition de la Pléiade et ceux qu'a présentés, avec une importante introduction, chez Grasset, M. Maurice Bardèche sous le titre *La Femme Auteur*. Un bon nombre d'ébauches romanesques inconnues sont ainsi venues s'ajouter à l'œuvre immense (1).

Plusieurs chercheurs se sont attachés à l'édition d'écrits de jeunesse. On sait aujourd'hui que les deux premiers romans entrepris par Balzac ne sont pas *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis*, mais *Falthurne* et *Sténie* (2). M. Bardèche a publié un texte préoriginal de la *Physiologie du Mariage;* M. Philippe Bertault l'ébauche d'un *Traité de la Prière* où se font jour les préoccupations religieuses et mystiques du futur auteur de *Séraphita;* M. Raymond Massant un début de récit historique, *La Fille de la Reine*, qui se rapporte au projet balzacien d'une *Histoire pittoresque de la France;* M. Milatchitch une tragédie en cinq actes, *Cromwell*, et plusieurs autres inédits de théâtre.

A la maturité de l'écrivain appartiennent les fragments du *Prêtre catholique*, qui intéressent la genèse du *Curé de Tours*, tout en annonçant une intrigue fort différente; ils ont donné lieu à une étude étendue de M. Philippe Bertault (3). Beaucoup plus tardif est l'unique chapitre rédigé

---

(1) Inédits Pléiade : *Echantillons de Causeries françaises ; Entre Savants ; Les Grands ; L'Hôpital et le Peuple ; Les Héritiers Boirouge ; Les Méfaits d'un Procureur du Roi ; Le Phédon d'aujourd'hui ; Le Théâtre comme il est ; La Vie et les Aventures d'une Idée.*

Inédits Femme Auteur : *La Femme Auteur ; Un caractère de femme ; La Modiste ; La Frélore ; Valentine et Valentin ; Une heure de ma vie.*

Le texte de *La Femme Auteur* a également été publié par la *Revue d'Histoire Littéraire* (numéro Balzac, avril-juin 1950), avec une étude substantielle de M. Maurice Regard.

(2) *Sténie* p. p. Albert Prioult (Courville, 1936) ; *Falthurne* p.p. P.-G. Castex (José Corti, 1951).

(3) *Etudes balzaciennes*, revue dirigée par J.-A. Ducourneau, 1952; et *L'Œuvre de Balzac*, Club français du Livre, tome XIV.

de *Mademoiselle du Vissard,* qui concerne la conspiration de Cadondal et qui constitue comme une suite des *Chouans* (1).

On a pu se demander, en assistant à cette floraison d'inédits, si beaucoup d'autres surprises du même genre pouvaient être encore attendues et si les armoires de la collection Lovenjoul, à Chantilly, ne recèleraient pas quelque chef-d'œuvre inconnu. Il est permis de répondre non. En dehors d'un petit nombre de fragments fort peu importants, seul demeure en friche, d'ailleurs inventorié déjà par plusieurs érudits, le dossier des *Notes philosophiques* rédigées par Balzac vers la vingtième année. L'attention des chercheurs doit donc se porter tout entière, désormais, sur la documentation relative aux romans publiés : besogne déjà bien assez vaste, certes, et pratiquement indéfinie.

CORRESPONDANCE

La première édition de la *Correspondance* de Balzac a été publiée chez Calmann-Lévy en 1876; elle comprenait un peu plus de quatre cents lettres dont le texte avait été profondément dénaturé (corrections de style, coupures, interpolations et même additions arbitraires des éditeurs).

Le vicomte de Lovenjoul a publié dans ses ouvrages de nombreuses lettres inédites ou inexactement éditées avant lui. Ainsi son volume *La genèse d'un Roman de Balzac* contient la correspondance échangée par le romancier avec Emile et Delphine de Girardin.

Les *Lettres à l'Etrangère* ont été publiées en quatre volumes de 1899 à 1950 par les soins du vicomte de Lovenjoul, puis de Marcel Bouteron. Un cinquième et dernier volume à paraître comprendra les lettres écrites par Balzac à Mme Hanska pendant l'année 1848; une partie de ces lettres a été publiée dans la *Revue de Paris* depuis 1950. Dans l'ensemble, le texte des *Lettres à l'Etrangère,* capital pour la connaissance de Balzac, est reproduit fidèlement. Le premier volume, toutefois, a été édité avec un nombre assez considérable de coupures, pratiquées afin de ne pas effaroucher le lecteur ou les descendants de personnes mises en cause.

M. Marcel Bouteron a publié la *Correspondance avec Zulma Carraud* (nouvelle édition augmentée, 1951). En outre, trois de ses *Cahiers balzaciens* contiennent des lettres de Balzac : Correspondance avec le lieutenant-colonel Périolas (1923), avec la marquise de Castries (1928), avec le docteur Nacquart (1928). Tous ces volumes offrent un texte parfaitement établi et annoté.

Dans le volume intitulé *La Jeunesse de Balzac* (deuxième édition, 1921), Gabriel Hanotaux et Georges Vicaire ont révélé des brouillons de lettres écrites par Balzac à Mme de Berny (celle-ci ayant détruit les autographes), ainsi que des lettres commerciales rédigées par Balzac imprimeur et fondeur.

Walter Scott Hastings, reprenant et complétant les textes de 1876, a publié les *Lettres de Balzac à sa famille* (édition annotée en anglais, 1934; édition française revue et corrigée, 1950). On lui doit également une édition à tirage limité de la correspondance de Balzac avec l'éditeur Souverain.

De nombreuses lettres ont encore paru dans diverses revues, notamment la correspondance échangée entre Balzac et Victor Hugo, dans la *Revue d'Histoire littéraire,* en 1953, par les soins de M. Roger Pierrot.

Enfin, M. J.-A. Ducourneau, dans le tome XVI de l'édition du Club français du Livre de *L'Œuvre de Balzac,* a rassemblé quatre cent huit lettres. L'éditeur a écarté les correspondances groupées dont le texte était sûr (Lettres à Zulma Carraud, à l'Etrangère, à la famille, lettres publiées par les *Cahiers balzaciens*). Il a reproduit les lettres adressées à des correspondants divers chaque fois qu'il disposait d'un texte meilleur que celui de 1876. Il a repris de nombreuses lettres éparses dans des volumes ou des périodiques et révélé des lettres inédites.

M. Roger Pierrot prépare la publication d'une *Correspondance générale* de Balzac. Pour mener à bien cette tâche considérable, il doit d'abord retrouver les autographes ou de valables copies des lettres altérées dans l'édition de 1876 et s'efforcer, en outre, de réunir le plus grand nombre possible de lettres inédites : on peut dès maintenant assurer qu'il y en aura plusieurs centaines.

(1) Librairie José Corti, 1950.

II. PRINCIPAUX TRAVAUX

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

L'*Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac*, publiée par le vicomte de Lovenjoul, est un livre d'une ordonnance un peu confuse, mais d'une information remarquablement sûre et stricte. Les éditions successives de chaque roman s'y trouvent décrites avec beaucoup de précision. On ne saurait se dispenser de le consulter au seuil de toute recherche approfondie.

La bibliographie balzacienne, en anglais, de William Hobart Royce rend aussi les plus précieux services. Elle est malheureusement un peu ancienne et ne recense que les ouvrages antérieurs à 1929. M. Royce met au point, pour les années plus récentes, un Complément qui doit être publié l'an prochain par l'Université de Syracuse (U.S.A.).

Le célèbre *Répertoire* de Cerfberr et Christophe, très imparfait et d'ailleurs épuisé depuis longtemps en librairie, est aujourd'hui périmé. Le docteur Fernand Lotte a publié en 1952 chez José Corti un *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie humaine* qui le remplace avantageusement et qui sera bientôt suivi d'un Dictionnaire des anonymes, puis d'un Dictionnaire des personnages réels.

Les catalogues publiés par M. Pierre Bérès en 1949 et par la Bibliothèque nationale en 1950 signalent des documents importants qui n'appartiennent pas à la collection Lovenjoul : manuscrits d'*Une Ténébreuse Affaire* et de *L'Interdiction;* épreuves du *Lys dans la vallée;* exemplaires d'éditions originales avec envoi d'auteur; pièces iconographiques.

Enfin, tout récemment, M. Félicien Marceau a rédigé, sous le titre *Balzac et son monde* (Gallimard), un guide particulièrement vivant. Ce romancier aborde l'œuvre balzacienne avec une sympathie chaleureuse, qui n'exclut pas la liberté du jugement. Il recense les principaux personnages, passe en revue les grands thèmes d'inspiration, avec une verve désinvolte et entraînante.

OUVRAGES D'INITIATION

De nombreux critiques et historiens de la littérature ont consacré à Balzac des études d'ensemble qui, sous leur volume restreint, peuvent fournir un point de départ pour une investigation plus poussée.

Parmi les livres déjà anciens, beaucoup sont dépassés. On peut lire encore avec profit le *Balzac* de Brunetière et celui de Bellessort. Mais l'ouvrage de Le Breton, par exemple, est gâté par la malveillance et par les préjugés. Il était courant, voilà cinquante ans, d'assurer que Balzac écrit mal et d'en administrer la preuve grâce à quelques citations plaisantes, ou bien de se voiler la face devant la prétendue immoralité de ses peintures. Rares ont longtemps été ceux qui ont su éviter ces traditionnelles aberrations du jugement.

Aussi doit-on admirer la lucidité de Joachim Merlant qui, en tête d'une modeste édition scolaire de *Morceaux choisis* (Classiques Didier), a défini avec tant de bonheur le caractère et le génie du romancier. Il n'est peut-être pas de meilleure initiation à Balzac que la lecture de la préface et des notes rédigées il y a près d'un demi-siècle par cet érudit prématurément disparu.

Initiateur plein de mérite, lui aussi, M. Philippe Bertault, dont le *Balzac*, beaucoup plus récent (et complété en 1954 par une *Introduction à Balzac*, parue aux éditions Odilis, qui fait le point des connaissances acquises), a enrichi l'excellente collection dirigée chez Hatier-Boivin par M. René Jasinski. Les problèmes posés, notamment, par l'idéologie balzacienne y sont définis avec précision et netteté.

D'autres critiques se soucient moins d'instruire leur lecteur, mais stimulent sa curiosité par de brillants aperçus. Au premier rang des essais ainsi consacrés à Balzac, on placera tout naturellement ceux de Ramon Fernandez (Stock) et d'Alain (Gallimard).

ÉTUDES BIOGRAPHIQUES

L'une des plus importantes contributions au progrès des connaissances sur la biographie balzacienne est due aux trois livres de M. Arrigon *(Les Débuts littéraires, Les Années romantiques, Balzac et la Contessa)*, qui datent déjà de vingt-cinq ou trente ans, mais qui, nourris des documents de la collection Lovenjoul, demeurent d'une importance capitale.

La *Vie de Balzac* en deux volumes publiés chez Flammarion par M. André Billy est un

ouvrage utile, abondant, agréablement présenté, mais orienté plutôt vers la grande vulgarisation. Le *Balzac* de Stefan Zweig a la valeur d'une libre interprétation, animée par la personnalité d'un écrivain de grand talent.

Enfin, les principaux articles publiés par Marcel Bouteron depuis trente ans ont été réunis l'an dernier par ses amis en un précieux volume (Librairie Jouve). Ces *Etudes balzaciennes*, préfacées par Jean Pommier, sont pour la plupart des enquêtes biographiques, toujours neuves à leur date. L'élégance de l'exposé s'y allie à la rigueur de la méthode. Qu'il s'agisse des séjours de Balzac dans le quartier du Marais, de ses premiers éditeurs, de ses relations avec Mme de Castries ou de son amitié avec Stendhal, les documents d'époque sont mis en lumière dans toute leur vigueur démonstrative. Rien de gratuit, d'ailleurs, dans cette recherche systématique du détail exact, même ténu, car l'œuvre n'est jamais perdue de vue et s'éclaire souvent de la façon la plus inattendue.

Nous ne saurions énumérer les travaux de toute sorte qui ont eu pour objet de fixer tel ou tel aspect particulier d'une existence prodigieusement remplie. On a étudié Balzac parisien et Balzac tourangeau, Balzac à Alençon et Balzac à Fougères, Balzac en Italie et Balzac en Russie, Balzac homme d'affaires et Balzac homme de lettres. Pourtant, lorsque nous dressons le bilan de ces recherches, nous sommes frappés du nombre d'énigmes qui demeurent posées à notre curiosité.

Nous connaissons fort mal, par exemple, la jeunesse de l'écrivain et très imparfaitement sa vie intime. Certes, plusieurs ouvrages ont été consacrés à Mme de Berny ou à Mme Hanska. Mais les relations de Balzac avec la duchesse d'Abrantès ou même, malgré le troisième livre d'Arrigon, avec la comtesse Guidoboni-Visconti, ne sont pas définitivement éclaircies. L'identité même de plusieurs amies très chères nous échappe parfois. Il a fallu beaucoup d'ingéniosité à MM. Chancerel et Pierrot pour percer, tout récemment, un mystère qui a intrigué plusieurs générations de chercheurs : nous savons maintenant, grâce à eux, que la dédicataire et l'inspiratrice d'*Eugénie Grandet* s'appelait Maria du Fresnay et qu'elle a donné au romancier, selon toute vraisemblance, une fille, prénommée Marie (1). Nous saurons sans doute bientôt qui fut Louise, la correspondante des années 1836-1837. Ainsi les recherches localisées des érudits préparent-elles, lentement, la biographie définitive qui sera peut-être écrite un jour.

GRANDES PERSPECTIVES

S'il est nécessaire de se vouer souvent à des recherches étroitement circonscrites afin de faire progresser nos connaissances positives, on ne saurait, sous peine de ravaler l'histoire littéraire au rang d'une discipline aride et sans horizon, condamner les enquêtes plus vastes et plus ambitieuses. Des années ou des siècles d'analyse doivent préparer sans doute les synthèses de l'avenir. Mais il est bon que chaque génération puisse embrasser d'un coup d'œil les résultats déjà acquis : l'œuvre de Balzac s'offre tout entière aux regards suffisamment pénétrants pour en discerner l'orientation générale et les grandes lignes de force.

Depuis une trentaine d'années, notamment, plusieurs critiques ont tenté de suivre dans *La Comédie humaine* la trace d'une réflexion cohérente et, si l'on veut, d'une philosophie. On a vu que cette idée est à l'origine de l'édition publiée par M. Bardèche. Mais la tâche était préparée à cet éditeur par plusieurs études d'ensemble qui lui fournissaient des points d'appui.

On doit signaler en premier lieu le *Balzac* vigoureux et dense d'Ernst-Robert Curtius, traduit de l'allemand par M. Jourdan en 1933 (Grasset). L'attitude du romancier devant le mystère de l'univers, sa foi dans un principe universel d'énergie qui inspire toutes les grandes activités humaines et qui commande le mécanisme de toutes les sphères sociales, sont mises en lumière dans un exposé d'une logique impérieuse, un peu systématique peut-être; mais Balzac n'était-il pas un homme à système?

En étudiant *Balzac avant La Comédie humaine* (Courville, 1936), M. Albert Prioult a montré surtout comment ce système est né et s'est fixé peu à peu dans l'esprit du jeune écrivain, qui croyait obéir à une « vocation philosophique ». M. Philippe Bertault, dans *Balzac et la Religion* (Boivin, 1942), a retracé l'évolution spirituelle de Balzac, décrit sa curiosité pour les doctrines illuministes et commenté le sens de son adhésion finale à l'orthodoxie catholique. M. Bernard Guyon a examiné *La Pensée politique et sociale de Balzac* (Armand Colin, 1947) et précisé comment le romancier, libéral à l'origine, est devenu, après 1830, le zélateur d'un régime autoritaire fondé sur la tradition monarchique, sur la consécration des privilèges sociaux et sur la discipline de l'Église.

(1) *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1955 : *La véritable Eugénie Grandet.*



Fig. 1
Maria du Fresnay jeune
(Collection particulière)

. D'autre enquêtes abordent le problème technique de la création littéraire chez Balzac. Ce problème, posé déjà par M. Pierre Abraham dans son *Balzac, Recherches sur la création intellectuelle* (1929), présente des aspects multiples et doit donner lieu, tant il est vaste, à des recherches sans fin.

Le génie de Balzac ne s'est pas révélé d'emblée dans sa plénitude : il a mûri lentement sous des influences diverses. Le livre de M. Barrière, *Balzac et la tradition classique* et surtout celui de M. Baldensperger sur les *Orientations étrangères chez Balzac* dénombrent, chacun dans un cadre défini, bien des sources littéraires.

M. Bardèche a réalisé un plus vaste dessein en étudiant *La Formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot* (Plon, 1940) : aucun livre sur Balzac n'est plus riche que celui-là en analyses substantielles et en vues pénétrantes. Nous assistons, au fil des années, à l'apprentissage technique du romancier, qui devient progressivement conscient de ses dons et des exigences de son art; nous découvrons au prix de quels efforts il met au point ses procédés de composition, de description, de dialogue, de narration, avant de parvenir à la maîtrise.

Sur un autre plan, les enquêtes complémentaires de Miss Ethel Preston sur *Le retour systématique des personnages dans la Comédie humaine* et de M. Canfield sur *Les Personnages reparaissants* éclairent l'un des aspects les plus originaux de la création balzacienne. M. Jean Pommier, dans le cadre d'un ensemble de recherches sur l'onomastique des romanciers, a montré *Comment Balzac nomme ses personnages* (1).

Un autre problème capital et particulièrement complexe est celui du rapport de l'œuvre avec la réalité de l'époque. Certes, Balzac ne s'est pas borné à peindre son temps et on se condamnerait à mal comprendre son « réalisme » si on le situait au niveau d'une représentation objective de la société : ce « visionnaire » a toujours cru à des interférences entre le monde visible et le monde invisible (2). Son regard, cependant, s'est posé d'abord

(1) Cahiers de l'Association internationale des Études françaises, juillet 1953 (nos 3, 4, 5).

(2) Sur cet aspect de Balzac, consulter les pénétrantes études de M. Albert Béguin réunies sous le titre *Balzac visionnaire* (Skira, 1950) et le chapitre « Balzac et ses visions » dans notre ouvrage sur *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (José Corti, 1951).

Fig. 2.
Madame Hanska, par Jean Gigoux



Fig. 3.
Balzac : caricature de Nadar

sur les milieux sociaux qui l'entouraient. S'il a décrit des financiers, des hommes de loi, des commerçants, c'est qu'il lui a été donné d'en connaître. Son imagination ne s'est exercée qu'à partir des éléments qui lui étaient fournis par son expérience. « Les romanciers n'inventent jamais rien », a-t-il avoué. Cette prise constante sur le réel lui a permis de discerner avec lucidité les phénomènes dominants de l'évolution sociale : démission de l'aristocratie, ascension politique de la bourgeoisie d'argent, tyrannie de la haute banque.

Malheureusement, dans ce domaine, il est souvent malaisé d'apporter des précisions : à quoi correspondent, dans la société française de l'époque, les liquidations frauduleuses de Nucingen, les combinaisons de du Tillet, les activités souterraines de Gobseck? (1) Albert Sorel assurait que l'œuvre de Balzac avait la valeur d'un document historique et nous ne saurions récuser cet hommage; encore voudrait-on en voir justifier pleinement la portée. M. Pradalié a abordé la question dans l'ouvrage qu'il vient de consacrer à *Balzac historien ;* mais sans l'épuiser.

Lirons-nous bientôt le *Balzac et Vidocq* annoncé par M. Jean Savant? Plusieurs essais antérieurs de cet érudit nous laissent espérer, sur les rapports entre les deux hommes, des révélations sensationnelles. Le policier aurait tiré de ses archives de nombreux renseignements dont l'écrivain aurait fait son profit. Bien des intrigues romanesques s'éclaireraient à la lumière de cette documentation inédite. Mais nous restons pour le moment sur notre faim.

MONOGRAPHIES

Les lacunes de notre information sur les problèmes généraux posés par la création balzacienne doivent inciter les chercheurs à serrer de près chacune des grandes œuvres afin d'en arracher les secrets.

Il est utile de prendre pour objet d'enquête tel ou tel héros balzacien, de déterminer comment ce héros est né dans l'esprit de son créateur, comment sa personnalité s'est enrichie d'un roman à un autre, comment ses contradictions se sont résolues à mesure que le romancier se corrigeait et prenait plus nettement conscience de son dessein : M. Jean Pommier, M. Paul Vernière, ont donné des exemples de cette méthode à propos de Rastignac et de Vautrin (2).

Mais il est plus utile encore de choisir un roman et d'en reconstituer la genèse. C'est dans cette intention que M. Jules Bertaut a abordé *Le Père Goriot* (Malfère) et M. Henri Evans *Louis Lambert* (José Corti). Pour ce dernier texte, l'enquête de MM. Bouteron et Pommier, nourrie des enseignements du manuscrit et des diverses éditions, sera poussée beaucoup plus loin encore, dans le volume de commentaires actuellement sous presse (3).

Riches en enseignements sont aussi l'étude de M. Bernard Lalande sur *Gobseck* et surtout

(1) On trouvera de bonnes vues d'ensemble, et d'utiles suggestions de détail dans l'étude de M. Aimé Brasseur *Le Monde de la Finance dans La Comédie humaine de Balzac (Revue de la Banque*, Bruxelles, 1954-1955). Toutefois, l'enquête est loin d'être close.

(2) Pour Rastignac, *Revue d'Histoire littéraire*, 1950; pour Vautrin, *ibid.*, 1948.

(3) *Louis Lambert*, éd. critique, tome II.

celle de M. Bernard Guyon sur *Le Médecin de campagne* (1). Ce grand balzacien, dont les recherches s'ordonnent autour du problème de la création littéraire, a voulu mettre en lumière, dans leur diversité, tous les éléments dont l'œuvre s'est progressivement nourrie : lectures, traditions orales, expériences sentimentales. Il est particulièrement émouvant et instructif de voir comment l'influence de Mme Hanska, substituée à celle de Mme de Castries, a contribué à modifier le personnage de l'héroïne de l'aventure vécue par le docteur Benassis. De telles enquêtes ne peuvent prétendre à tout éclaircir : M. Guyon lui-même dresse une liste des mystères de toute sorte qui n'ont pu être pénétrés et qui peut-être ne pourront jamais l'être. Mais le bilan des connaissances acquises est déjà de première importance.

Les enquêtes que mènent dans le même esprit Mme Collon-Bérard autour de la première partie d'*Illusions perdues*, Mlle Fargeaud autour de *La Recherche de l'Absolu*, M. Raymond Massant autour des *Contes drolatiques*, laissent également présager, sur ces ouvrages, de précieuses révélations.



Fig. 4.
Maison habitée par Balzac de 1829 à 1835, 1, rue Cassini à Paris

Si un plan quinquennal ou décennal était dressé à l'intention des futurs chercheurs pour l'étude méthodique des œuvres encore mal connues, et en premier lieu de celles dont le manuscrit est conservé et accessible, on pourrait, dans cinq ou dix ans, mesurer l'étendue considérable des progrès réalisés dans la connaissance de Balzac. Alors pourraient sans doute être assumées deux entreprises qui nous paraissent d'un intérêt capital, mais qui seraient peut-être prématurées dans l'état actuel de notre documentation : une édition collective de l'œuvre balzacienne accompagnée d'un commentaire critique et conçue, dans ses grandes lignes, selon l'ordre chronologique de la composition; une histoire de *La Comédie humaine*.

Pierre-Georges CASTEX.

(1) Pour *Gobseck*, *Revue d'Histoire littéraire*, 1939 et 1947; pour *Le Médecin de Campagne*, *Balzac et la création littéraire* (Armand Colin, 1952).

État présent des études nervaliennes

Le centenaire de la mort de Gérard de Nerval a été célébré dans les premiers mois de 1955 au cours d'une séance solennelle à la Sorbonne, et par les conférences de Mme Marie-Jeanne Durry *(Nerval et le mythe)*, M, Pierre Moreau *(Le romantisme de Nerval)*, M. Octave Nadal *(L'image des « Chimères »)*, M. Charles Dédéyan *(Nerval et l'Allemagne)* et de M. Henri Clouard *(Nerval et l'Orient)*. Une autre séance commémorative a eu lieu au Théâtre Sarah-Bernhardt. Une stèle sera prochainement érigée dans le square de la Tour-Saint-Jacques, dans le quartier que Nerval aimait particulièrement, non loin de sa maison natale (rue Saint-Martin), tout près du lieu où il mourut et qui correspond, on le sait, au trou du souffleur du théâtre Sarah-Bernhardt. Les P.T.T. consacrent un timbre à Gérard de Nerval, et une précieuse exposition s'ouvre dans les semaines qui viennent à la Bibliothèque nationale (salle Montreuil). Toutes ces manifestations ont été patronnées par le Comité du Centenaire, sous la présidence d'honneur de MM. Fernand Gregh, J.-L. Vaudoyer, Émile Henriot, André Maurois, Pascal Bonetti, comité dont la secrétaire générale est Mlle Gisèle Marie, fille du grand nervalien.

Ce centenaire est aussi le couronnement de quarante années d'études nervaliennes, puisque l'on doit faire commencer celles-ci à la thèse d'Aristide Marie en 1914. Aujourd'hui, l'établissement des textes et l'examen des inédits sont parvenus à un état très poussé. S'étant attachées successivement à la méthode biographique, à la recherche des sources, à la biographie psychanalytique, à l'étude interne des symboles et des mythes, les études sur Nerval ont continuellement enrichi et approfondi la vision que l'on peut se faire du poète, et qui était restée un peu pâle pendant deux générations après sa mort. Au demeurant, un certain nombre d'études suscitées par le Centenaire, et parmi les plus denses, doivent encore paraître dans les mois prochains.

TEXTES ET ÉDITIONS

La publication des textes nervaliens a été confuse du vivant même de l'auteur, dans la mesure où elle a donné lieu à des recueils factices et hétérogènes. Les patientes recherches d'Aristide Marie dans sa *Bibliographie des œuvres de Gérard de Nerval* (1926), de N. Popa, de Jules Marsan, de Jean Richer et Albert Béguin dans leurs éditions, permettent de dater les textes avec certitude et de les suivre, à travers leurs remaniements et leur publication dans des recueils différents. Toutefois, pour des raisons diverses, sur lesquelles nous nous permettrons d'insister longuement, aucune collection d'*Œuvres complètes* ne peut livrer les textes de Nerval dans leur ordre chronologique.

Or ce fait est grave, pour une raison propre à Nerval : on doit admettre qu'il y a une coupure dans sa vie, vers 1840-1842. C'est pourquoi, avant même de traiter de l'établissement des textes et des éditions de Nerval, nous devons anticiper sur les interprétations de l'œuvre nervalienne : dans le cas le plus favorable, même en se défiant le plus possible des interprétations mystiques, il reste indispensable de rétablir, contre Nerval et contre ses éditeurs, la chronologie de ses textes, et aucune édition ne peut être abordée dans l'ordre qu'elle propose.

***

Toute la jeunesse de Nerval fut celle d'un « littérateur » romantique, qui empruntait à son époque, à l'impasse du Doyenné, à Gautier et à Décamps, les aspects décoratifs du romantisme. Gérard est d'abord « un homme de lettres » qui tient à montrer à son père que cette profession est honorable et rentable. Il ne prétend à nul génie « visionnaire », mais à écrire des feuilletons aimables, des contes dans le goût du jour, des pièces et des livrets d'opéra qui aient du succès. Il a peut-être déjà un charme personnel, léger et fluide, ce charme ne dépasse pas celui du conteur agréable et parfait. Qu'il fasse appel au surnaturel dans *La Main enchantée* signifie simplement

qu'il prend au romantisme français son goût superficiel et purement pittoresque du fantastique : il n'y a là rien de commun avec le poète ésotérique que Nerval deviendra plus tard. Cependant, vers 1840-1842, se dénoue l'affaire Jenny Colon qui constitue la crise de sa vie sentimentale; le premier accès de folie se manifeste; à l'occasion du voyage de convalescence en Orient ou à l'occasion du livre qu'il en tire postérieurement, Gérard s'initie à l'occultisme et s'en pénètre. A partir de ce moment, sa vision se modifie : il voit, pense et décrit sur plusieurs plans, sur le plan de la vision immédiate et sur un plan surnaturel. D'où l'usage du *symbole*. Peu importe de savoir quelle fut la cause déterminante; la « conversion » est un fait : un littérateur parisien qui cherchait simplement à plaire use maintenant d'un symbolisme ésotérique, jusqu'à sa mort en 1855. Il est évident que les textes postérieurs à 1842 (en gros) ne sont pas justiciables des mêmes méthodes d'examen et de simple lecture, que les textes antérieurs.

Fig. 1.
Le Destin (El Desdichado)
(Sonnet autographe de Gérard de Nerval).

Ce fait n'a pas été perçu immédiatement. Dans l'ensemble, les études antérieures à 1930 ont conçu Nerval à partir du conteur, du feuilletonniste et du romantique mineur qu'il avait été : la folie, l'occultisme, les visions, étaient alors un accident. Depuis vingt-cinq ans, et plus nettement depuis 1938 environ, on a eu tendance à s'appuyer au contraire sur la seconde partie de l'œuvre de Nerval et à en faire un « visionnaire » : le charmant conteur se transforme en un sondeur d'abîmes, en un découvreur de paradis initiatiques, en un voyant moins tapageur que Rimbaud, plus effrayé que ce dernier par ses hallucinations, mais en homme qui franchit les portes d'ivoire et de corne du rêve et apporte des « révélations ». Nombre d'études précises sur son symbolisme et sur l'origine de ce symbolisme, études que nous citerons en leur lieu et place, appuient cette interprétation. Mais il ne s'agit encore ici que de prévenir sur l'importance de la chronologie dans l'abord des textes. Admettons donc la plus grande résistance, la plus grande défiance possible devant les interprétations actuelles de Nerval, défendons-nous de la tendance à le réduire à l'auteur d'*Aurélia* et des *Chimères*. Un fait demeure acquis cependant, même dans cette optique très rationnelle : sans que l'on accorde valeur à la folie et à l'occultisme de Nerval, ceux-ci correspondent chez lui à un changement d'intention qui demeure un fait *objectif*. Même s'il ne voyait pas un monde surnaturel, il croyait le voir; même si la symbolique alchimique qu'il emploie est un simple procédé poétique sans valeur de transcendance, il n'en reste pas moins qu'après 1842 les intentions de Nerval sont différentes, et différentes les inflexions de son style et les implications de ses textes. Or, en très grande partie par la faute de Nerval lui-même, ses œuvres ne peuvent être présentées dans l'ordre qui les éclairerait.

***

Dans toute l'œuvre nervalienne, un seul *texte homogène*, le *Voyage en Orient*, présente les dimensions d'un « ouvrage de librairie » : deux à trois tomes normaux, selon le format. Tout le reste — si l'on excepte les pièces de théâtre — est formé de textes trop courts pour permettre

le « volume courant ». Lorsque quatre ans avant sa mort Nerval est saisi d'une fièvre de publication, il fabrique pour l'édition des « livres » faits de pièces et de morceaux, dont aucun n'est un texte d'une seule tenue. Il publie en 1853, date où il est déjà devenu « voyant », des *Contes et facéties* qui réunissent des textes de romantisme décoratif ou saugrenu de quinze à vingt ans antérieurs : preuve d'ailleurs du fait qu'il n'attribuait pas à cette double vue, qui se manifeste chez lui après 1842 et encore davantage après 1852, cette valeur magique que lui confèrent les exégètes modernes, car alors le poète-fou n'aurait jamais accepté de livrer au public des œuvrettes mineures de *bousingot*. En 1854, il constitue *Les Filles du Feu* avec les textes les plus brûlants comme *Sylvie*, joints à de charmantes pochades antérieures à sa transformation en mystique, telles que *Corilla*, de 1839. *Les petits châteaux de Bohême* en 1853 comportaient le même mélange, et Gautier et Houssaye publièrent immédiatement après la mort de Nerval un recueil encore plus faux et plus composite sous le titre *La Bohême galante*.

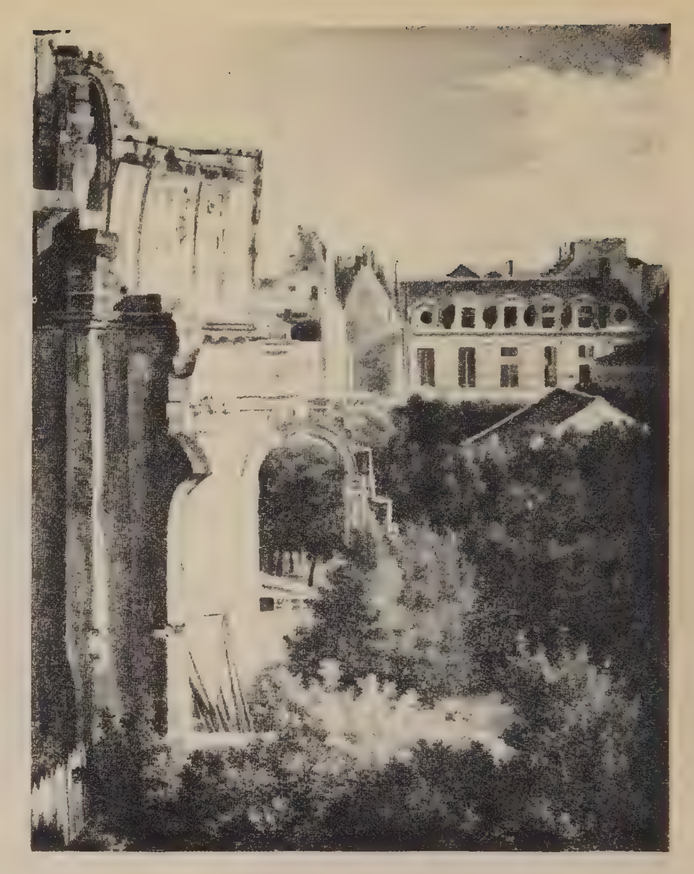


FIG. 2.
Ruines de la Chapelle du Doyenné, par Lina Jaunez, Salon de 1833.

Il est aisé de concevoir que la véritable falsification chronologique que Nerval avait fait subir à son œuvre a lourdement pesé sur les éditions posthumes. Il est inutile d'insister sur les éditions partielles : tous les textes de Nerval étant trop courts pour un volume d'édition courante, on a imprimé sous les titres les plus divers (le plus souvent le titre du premier texte ainsi mis dans le commerce des anthologies hasardeuses). Quant aux éditions d'œuvres complètes, elles se heurtaient à d'autres difficultés : *Delfica* a été placé par Nerval dans *Les petits châteaux de Bohême* et dans *Les Filles du Feu ;* il date de 1843, bien antérieur à ces recueils, et sa publication en revue date de 1845. Où le placera-t-on?

De plus Nerval ne se contente point de publier un texte comme *Isis* sous des formes diverses, mais il le remanie plusieurs fois entre ces publications; de tel point de départ de chronique romanesque, il tire le feuilleton des *Faux-Saulniers*, en détache *Angélique* (dans *Les Filles du Feu*) ou les aventures picaresques de l'abbé de Bucquoy (dans les *Illuminés*), tous ces textes se recouvrant de telle façon que l'on ne peut publier l'un d'eux sans manger à l'avance une partie de l'autre qui, au tome suivant d'un ensemble d'Œuvres complètes, ne sera plus fait que de rebuts ou de rajouts.

C'est pourquoi, même si l'on ne tenait point superstitieusement à la *chronologie*, même si l'on manifestait à son égard quelque scepticisme et quelque négligence, on devrait conseiller, pour toute lecture sérieuse de Nerval, le pointage des dates au crayon sur l'exemplaire utilisé

et la confection d'un tableau de l'œuvre selon le principe de *la date de création du texte*, au *mépris de la date de publication*. Ce guide élémentaire n'existe point encore; j'en ai donné une esquisse brève dans la bibliographie de ma brève présentation de Nerval (Éditions Universitaires, 1955), mais il serait opportun qu'une édition des *Œuvres* comme celle qui est attendue d'Albert Béguin et Jean Richer donne une sûreté et sous forme solide ce fil d'Ariane.



FIG. 3.
Gérard de Nerval à 45 ans.
Photographie de Nadar.

***

Il peut seul guider dans les cinq collections d'*Œuvres complètes* qui existent à ce jour. L'édition Michel Lévy, en six volumes (1868-1877), est l'édition monumentale du XIXe siècle; elle reste utile pour les vers de jeunesse. L'édition du Divan en dix volumes (1927-1939) contient d'excellentes introductions de M. Henri Clouard, et l'édition Bernouard, en dix volumes également, constitue aussi un bon ensemble. Toutefois, ces deux éditions présentent les « œuvres » selon le groupement et sous les titres que Nerval a lui-même donnés à ses recueils : elles n'éliminent point le caractère factice des premières éditions. Le texte « définitif » est souvent *un mélange* des diverses versions qu'en a publiées Nerval, comme c'est le cas pour *Sylvie* dans l'édition Bernouard, qui par ailleurs démêle mal les textes issus des « *Faux-Saulniers* » communs à *Angélique* et à *Promenades et Souvenirs*.

Les éditions Champion ont donné de 1929 à 1931 six volumes, enrichis de très abondantes et précieuses notes par Aristide Marie, Jules Marsan, Nicolas Popa. On trouvera là l'édition savante, dans certains cas définitive. La publication de cet ensemble n'a pas été poursuivie. Sur le *Voyage en Orient*, on peut consulter l'édition savante de M. G. Rouger (Bibliothèque des Éditions Richelieu, 1950). Actuellement, la Bibliothèque de la Pléiade a entrepris une nouvelle édition, sous la direction de MM. Albert Béguin et J. Richer, dont le premier tome a paru en 1952. Cette publication donne des variantes très complètes, collationnées sur tous les manuscrits actuellement accessibles. Elle résout assez heureusement ce grave problème qu'est la présentation de textes plusieurs fois publiés, découpés, remaniés et redistribués par Nerval lui-même, en livrant le dernier état du texte et en donnant toutes les variantes nécessaires. Les notes de cette édition répondent à l'état le plus récent des recherches et renferment un grand nombre de découvertes originales.

On y trouve aussi l'édition la plus complète et la plus exacte de la *Correspondance*. Un certain nombre de lettres de Nerval avaient été publiées au fur et à mesure de leur découverte immédiatement après sa mort et pendant la fin du XIXe siècle. Un premier recueil de *Correspondance* avait été publié par Jules Marsan en 1911, et Aristide Marie dans son *Gérard de Nerval* et sa *Biblio-*

graphie, M. Pierre Audiat dans l'*Aurélia de Gérard de Nerval,* avaient apporté une précieuse contribution.

D'autre part, un certain nombre de textes, projets ou fragments d'œuvres, ont été retrouvés dans les collections privées ou dans les revues du temps. Pierre Martino a donné le *Carnet du voyage en Orient* dans la *Revue de littérature comparée* (janvier-mars 1953). De nombreux fragments et notes figurent dans la publication de Mlle Gisèle Marie, *Des inédits de Gérard de Nerval* (*Mercure de France*, 1939). D'autre part, certains « contes et facéties » ont été retirés à Nerval par M. Bandy (*Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1948 et janvier-mars 1949); M. Popa avait rendu dans son édition *des Filles du Feu Jemmy et Emilie* à leurs véritables auteurs. Enfin certains textes ont été mis à jour par M. Jean Richer : un plan d'opéra-comique intitulé *La main de gloire* et une version inédite de *Léo Burckart* ont été publiés dans le *Mercure de France* de décembre 1949. Gérard de Nerval avait collaboré à l'*Almanach cabalistique pour* 1850 : ces articles ont été reproduits et étudiés par Jean Richer dans le numéro de septembre 1950 du *Mercure de France*, qui contient également un manuscrit inédit tiré de la collection Spoelberch de Lovenjoul et auquel a été donné le titre : *Notes de doctrine sociale.* Dans le numéro de novembre 1952 de la même revue, on trouve, toujours publiés par Jean Richer, *Une page inédite d'Aurélia: La Reine de Saba*, et une première version du *Comte de Saint-Germain.* Enfin, le numéro de février 1955 apporte un texte publié par Nerval dans *Les Prismes* en 1841, *Le bal de l'Opéra;* on y trouve aussi les pages que Jean Richer attribue à Nerval dans le roman *L'Ane d'or*, qui avait paru en 1845 et auquel il est certain que Nerval a collaboré; dans ce même numéro, M. Gilbert Rouger étudie la gestion par Nerval d'une revue « gouvernementale » en 1836, *Le Carrousel* et livre quelques-uns des textes qui peuvent lui être attribués. Il resterait dans ce domaine à publier les nombreux feuilletons de Nerval, recensés dans la *Bibliographie* d'Aristide Marie. M. Gilbert Rouger a attribué à Nerval des articles signés C. de Chatouville dans *Le Musée des Familles* entre 1844 et 1854 (*Bulletin du Bibliophile*, août-septembre 1949, p. 416-430).

BIOGRAPHIES

Il existe sur Nerval quelques souvenirs de contemporains, comme ceux de Théophile Gautier ou *Gérard de Nerval: souvenirs intimes*, d'A. Weill (*L'Evénement*, 16 avril 1881). La première grande étude, dont restent tributaires tous les biographes, est le *Gérard de Nerval* d'Aristide Marie (Hachette, 1914) dont il a été donné fort opportunément un nouveau tirage à l'occasion du Centenaire; la nouvelle édition a été revue par Mlle Gisèle Marie. Il est indispensable de revenir dans tous les cas à cet ouvrage, qui constitue la biographie monumentale.

Des précisions sont apportées sur certains points. M. Jacques Boulenger, dans *Au pays de Gérard de Nerval* (1914), éclaire les rapports de Nerval et du Valois, et notamment la genèse de *Sylvie. La Sylvie de Gérard de Nerval*, de M. J. Boucoiran (Nîmes, 1933) résume les découvertes faites sur les modèles des personnages de *Sylvie.* Sur Nerval voyageur d'Orient, outre le *Carnet du Voyage en Orient*, on consultera *Voyageurs et écrivains français en Egypte* de M. Jean-Marie Carré (Le Caire, 1932). Un détail a été précisé par M. G. Rouger, *Gérard de Nerval à Cythère* (*Revue d'histoire littéraire*, octobre-décembre 1948). Les amitiés littéraires de Nerval sont suffisamment connues, mais M. S.-A. Rodes a éclairé *The friendship between Nerval and Heine* dans la *French Review* (octobre 1949). L'influence de Heine sur Nerval se précise par ailleurs dans *Nerval traducteur de Henri Heine*, par D.A. de Graaf (*Les Langues modernes*, mars-avril 1955).

Après qu'Aristide Marie eût rappelé et imposé Nerval, celui-ci fut longtemps tenu cependant comme un « romantique mineur ». Alors qu'à la même époque Rimbaud devenait une sorte de prophète, Nerval restait considéré comme un conteur charmant qui eut le malheur de devenir fou. C'est pourquoi nombre d'études immédiatement postérieures à celle d'Aristide Marie et qui en sont la monnaie, ne voient dans Nerval que prétexte à une biographie curieuse, légère, pleine de « charme ». On s'attendrit sur « le délicat Gérard » comme sur un petit-maître d'ailleurs fort discret. C'est pourquoi un certain nombre d'ouvrages de cette époque paraissent aujourd'hui périmés, même si, comme nous l'avons dit, on veut réduire au minimum et à l'interprétation la plus rationnelle l'illuminisme de Nerval. Dans cette lignée d'études qui exposent avec attendrissement la biographie de Nerval et abordent son œuvre sans tenir compte de découvertes plus récentes, on trouve *La double vie de Gérard de Nerval*, de René Bizet (Plon, 1928), et le *Gérard de Nerval* d'Henri Strentz (Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1933). Une étude plus serrée est celle de M. Henri Clouard, *La destinée tragique de Gérard de Nerval* (Grasset, 1929), mais elle

ne bénéficie pas des découvertes postérieures sur l'ésotérisme de Nerval. La biographie de M. Camille Ducray (Tallandier, 1946) a infiniment moins d'excuses à ne présenter qu'une vie pittoresque; elle a été cependant rééditée en 1955.

Il est frappant de constater que ces premières études sur Nerval sont fortement biographiques; ce n'est qu'après 1945 que commenceront à paraître des travaux sur la symbolique de Nerval et des interprétations qui tirent leur substance et leur intérêt de l'œuvre, de ses mystères et de ses sources, plus que de la vie. Dans le domaine purement biographique encore, le livre de M. Clément Borgal, *De quoi vivait Gérard de Nerval* (Éd. des Deux Rives, 1950), apporte quelques faits précis. Signalons deux biographies romancées, *Gérard de Nerval, le troubadour ensorcelé*. de Laure et Raymond van der Burgt (Goemaere, Bruxelles) et l'*Affaire de la rue Basse*, de Gaston Picard.

ÉTUDE DES SOURCES ET DE LA MYTHOLOGIE DE L'ŒUVRE

Depuis dix à quinze ans, est apparue et s'est imposée l'idée que l'œuvre de Nerval renferme davantage une légende, une mythologie ou même une révélation, qu'une autobiographie. Elle devient alors justifiable d'autres procédés d'analyse, puisque ses *symboles* et ses *intentions* prennent plus d'importance que ses *circonstances*. L'intérêt se porte davantage sur des textes comme sonnets des *Chimères* ou *Aurélia*, et en ce sens l'étude de M. Pierre Audiat, *l'Aurélia de Gérard de Nerval* (Champion, 1926) joue le rôle de travail précurseur en même temps que fort précis. Dans la préface qu'il écrivit en 1931 pour *Aurélia* et qui est reproduite dans le recueil *Littérature* (Grasset, 1940), Jean Giraudoux situait et définissait Nerval dans un romantisme de rêve et de seconde vue, que les autres romantiques français auraient méconnu. Cette nouvelle tendance présente parfois Nerval comme le héros lucide d'une descente aux enfers et d'une conversion volontaire à une « vision seconde » des choses. C'est le point de vue de M. Pierre Schneider dans un article très général mais fort significatif, *Nerval ou le devoir de pureté* (*Mercure de France*. décembre 1949) et avec plus de précision et de finesse, du *Gérard de Nerval* de M. Albert Béguin (José Corti, 1945), ainsi que de l'article *Nerval en* 1949 (*Cahiers du Sud*, nº 292, 1948) où M. Béguin définit la place et la valeur actuelles de Nerval.

Que dans la dernière partie de sa vie Nerval ait ou non réellement vu et pressenti un monde invisible est évidemment affaire d'interprétation purement personnelle. Cependant, de l'accent mis sur les années de fièvre plutôt que sur les années de jeunesse vouées à un romantisme aimable et pittoresque, de l'intérêt porté aux textes nervaliens les plus étranges, il subsiste un fait : les études nervaliennes, même les plus positives et les moins enclines à une interprétation mystique *réelle*, considérent l'œuvre de Nerval comme un délire sacré et, ne se limitant plus à une étude purement biographique, cherchent à interpréter et à expliquer par le moyen de la pathologie. par la recherche des sources occultistes et surtout par *l'étude de l'analyse des symboles*.

Le secret de Gérard de Nerval, de M. Sebillotte (José Corti, 1948) est une interprétation psychanalytique de la vie et de l'œuvre : certaines conditions physiques et psychologiques, celles-là mêmes dont Stendhal fait le « babylanisme » d'Octave de Malivert dans *Armance*. ont amené Nerval à ne pouvoir concevoir l'amour que sous la forme d'une exaltation sentimentale et cérébrale; ajoutons que l'explication que propose M. Sébillotte à la vie et à l'œuvre de Nerval ne retire pas, dans la pensée de l'auteur, leur valeur poétique et même surhumaine aux mythes nervaliens. La thèse de M. Sébillotte a été critiquée avec précision dans *Nerval et la psychocritique* (*Cahiers du Sud*, nº 293, 1949), par M. Charles Mauron, qui décèle chez Nerval un complexe d'Œdipe.

Mais la plus grande partie des travaux récents ont porté sur l'étude des *symboles* utilisés par Nerval, et utilisés par lui de telle manière qu'ils livrent la clef de son inspiration — du moins dans ses dernières et plus fécondes années. En 1945, M. Georges Le Breton signalait et démontrait de manière irréfutable les emprunts que Nerval fait au symbolisme du Tarot et de l'Alchimie (*Fontaine*, été 1945 et octobre 1945, *L'alchimie dans Aurélia* et *La clef des Chimères : l'Alchimie*). Ces rapprochements sont probants, mais peut-être exclusifs et systématiques. M. Jean Richer leur donne une portée plus vaste et en offre un jeu plus complet dans *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (Le Griffon d'Or, 1947), où il établit très précisément, en dressant la liste des ouvrages qui ont influencé Nerval, l'importance primordiale de toutes les formes de l'occultisme non seulement sur ses symboles mais aussi sur son inspiration. Ce travail est complété par *Les opinions de Nerval et l'Illuminisme* (*Mercure de France*, septembre 1950), et *Nerval dans la nuit du tombeau* (*Mercure de France*, novembre 1952), où M. Richer insiste sur l'expérience

initiatique du poète et sa conception de la « Sophie ». *Gérard de Nerval et la Franc-Maçonnerie* (*Mercure de France*, mai 1955), de M. G.-H. Luquet, montre que l'initiation maçonnique de Nerval fut surtout livresque, mais très complète.

Les lectures illuministes de Nerval eurent pour effet de le faire vivre dans un monde ésotérique où il créa ses mythes. Divers aspects de ces mythes ont été mis en lumière : M. Brian Juden dans *Nerval héros mythique* (*Mercure de France*, juin 1951) et M. François Constans dans *Ascendances mythiques. existences mystiques* (*Mercure de France*, novembre 1952) ont étudié les généalogies imaginaires et mystiques que forge le poète.

Il faudrait consacrer une place à part à l'exégèse des sonnets des *Chimères*, bien que leur étude reste inséparable des recherches de mythologie nervalienne que nous venons de citer. Nous pouvons seulement ici indiquer les principaux commentaires, car entrer dans leur détail ou même les caractériser simplement exigerait de longues pages. L'édition de Lausanne (Mermod. 1944) des *Poésies* par M. Albert Béguin contient des gloses précieuses, dont on trouve l'annonce dans *Le Songe de Jean-Paul* (*Revue de Littérature comparée*, 1934). Quelques études précises, portant sur divers sonnets, sont données par : M. Paul Gautier, sur *El Desdichado* (*Le Figaro*. 15 mars 1930), M. Rolland de Renéville, *Le sens de la nuit* (N.R.F., novembre 1936). M. Fernand Verhesen, *El Desdichado* (Rodez, Feuillets de l'Ilot, 1938). M. André Rousseaux. *Sur trois manuscrits de Gérard de Nerval* (*Le Monde classique*, t. III, 1946), M. Gilbert Rouger. *En marge des Chimères* (*Cahiers du Sud*, n° 292, 1948), M. François Constans, *Artémis ou les fleurs du désespoir* (*Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1934 et M. Jean Onimus, *Artémis ou le ballet des Heures* (*Mercure de France*, mai 1955). L'édition des *Chimères* (en italien) par M. Alessandro Parronchi (Florence. 1946) et celle de M. Y.G. Le Dantec, 1947), constituent des commentaires indispensables; un des plus complets et des plus consciencieux est l'édition de Mlle Jeanine Moulin (Droz. 1940); les notes de MM. Richer et Béguin dans le premier tome des *Œuvres* sont fort utiles mais ne prétendent pas constituer expressément un commentaire. Les amours enfantines sont évoquées par Raymond Jean dans *Le vert paradis de Gérard* (Cahiers du Sud. n° 292, 1948). tandis que M. François Constans résume le mythe féminin central dans *Sophie-Aurélia-Artémis* (*Mercure de France*, juin 1951). Ce mythe est mis en rapport par M. Michel Carrouges avec des mythes surréalistes voisins. dans *Les pouvoirs de la femme selon Nerval et Breton* (*Cahiers du Sud*, n° 292. 1948). On sait quel rôle mystique joue la nature chez Nerval. et ce rôle est envisagé par M. Raymond Jean dans *Gérard de Nerval et les visages de la nature* (*Mercure de France*, juin 1951), selon une technique qui s'apparente aux analyses de M. Bachelard sur le rôle des éléments naturels dans les rêves. Le livre de M. Richer, *Gérard de Nerval* (Éd. P. Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1950) résume tous ces thèmes et fournit quelques inédits.

***

Enfin, un certain nombre d'études visant à éclairer la génèse des mythes chez Nerval s'attachent à une œuvre particulière. Jean Richer étudie le mythe de la femme dans *Gérard de Nerval et Sylvie* (*Revue de Paris*. octobre 1955). *Deux enfants du Feu, La reine de Saba et Gérard de Nerval*, de M. François Constans, souligne, à travers Balkis-Jenny Colon-Aurélia et à travers le mythe d'Adoniram et de la descente aux enfers, les parentés du *Voyage en Orient* et d'*Aurélia* et étudie *Octavie* (*Mercure de France*, avril-mai 1948). Sur *La Pandora*, l'article de M. François Constans. *Nerval et l'amour platonique* (*Mercure de France*, mai 1955). Du même auteur sur *Sylvie*. *Sur la pelouse de Mortefontaine* (*Cahiers du Sud*, n° 292, 1948). M. Georges Poulet étudie dans *Sylvie* les rapports du temps et de l'éternel (*Cahiers du Sud*, octobre 1938), tandis que *Nerval et ses fantômes*, de M. Richer (*Mercure de France*, juin 1951) interprète *Sylvie* et *Aurélia* en faisant allusion à la psychologie de Jung. Enfin, les *Notes sur Aurélia* de M. Richer (*Cahiers du Sud*, n° 292. 1948), mettent en lumière les rapports d'*Aurélia* et des *Memorabilia*.

***

La symbolique de Nerval a été étudiée par M. Octave Nadal dans un cours radiodiffusé de la Sorbonne (1954-1955). « La symbolisation littéraire au XIXe siècle ». *Le Mercure de France*

publiera dans un de ses prochains numéros une étude sur *La poésie et la poétique des « Chimères »* où M. Nadal place au centre de l'imagerie poétique de Nerval le symbole constant de la pierre pénétrée par la lumière.

Les éditions Flammarion annoncent un ouvrage de Mme Marie-Jeanne Durry, professeur à la Sorbonne, *Nerval et le Mythe*, qui, de la naissance du mythe à son épanouissement, révèle le secret de la force poétique de Nerval et donne un visage à cette véritable légende, aussi riche qu'une légende collective et séculaire que Nerval crée par la contamination de sa propre vie, de ses espoirs, de ses échecs, de ses rêves et des correspondances qu'il emprunte à ses lectures ésotériques.

Ainsi les études nervaliennes les plus récentes et les plus qualifiées sont consacrées à une lecture des Formes et des Mythes chez Nerval, très nettement appropriée à son génie singulier et proprement poétique.

R.-M. ALBÉRÈS.



FIG. 4
Portrait de Jenny Colon,
par Lucien Noel (1837)

Etudes sur le théâtre français contemporain [1]

VI. — LE THÉATRE CHRÉTIEN : PAUL CLAUDEL [2]

Dans son œuvre théâtrale, comme dans son œuvre poétique, Paul Claudel prétend éclairer le mystère de l'univers et le destin de l'homme à la lumière de la foi chrétienne. De *Tête d'Or* au *Soulier de Satin*, la production dramatique de Claudel se résume en un effort pathétique pour détacher la créature humaine des passions terrestres, incapables de satisfaire son besoin de sécurité et d'absolu, pour l'acheminer peu à peu, en dépit des tentations charnelles, vers Dieu, c'est-à-dire vers sa cause première comme sa fin dernière, et pour lui permettre de retrouver, en même temps que l'innocence primitive, le paradis perdu.

LA VISION CHRÉTIENNE DU MONDE

Pour Claudel comme pour Pascal (3), les êtres humains s'étagent sur des plans différents; ils sont répartis en classes ou ordres distincts : « aux célestes le ciel, et la terre aux terrestres », déclare Jacques Hury à Violaine dans *L'Annonce faite à Marie.*

---

(1) Les précédentes *Etudes* ont été consacrées à Jean Giraudoux (nº 1 de 1951, p. 13); à Jean Anouilh (nº 4 de 1951, p. 130); au Théâtre intimiste (nº 5 de 1952, p. 178); à Henri-René Lenormand (nº 4 de 1953, p. 132); au Théâtre violent (nº 4 de 1954, p. 132).

(2) Rappel biographique. — Paul Claudel est né en 1868 à Villeneuve-sur-Fère, dans l'Aisne. Après avoir achevé ses études scolaires à Louis-le-Grand, il suit les cours de l'Ecole de Droit et des Sciences politiques. En juin 1886, il découvre l'œuvre de Rimbaud, dont il subit « l'ensorcellement »; le soir de Noël de la même année, il est touché par la grâce en entendant le Magnificat à Notre-Dame. Il entre dans la carrière diplomatique en 1890 : consul, ministre plénipotentiaire, ambassadeur enfin, il séjourne dans de nombreux pays, en particulier en Extrême-Orient et en Amérique du Sud. Il écrit pour la scène : *Tête d'Or* (1889); *La Ville* (1890); *L'Echange* (1893); *Le Repos du Septième jour* (1896). En 1900, il publie un recueil de poèmes en prose inspirés par la Chine : *Connaissance de l'Est;* à partir de 1904, il compose un *Art poétique.* En 1905, il épouse la fille d'un architecte de Lyon, Reine Saint-Marie Perrin. L'année suivante, il revient au théâtre avec *Partage de Midi* qui est publié à cent-cinquante exemplaires, puis retiré de la vente parce que traitant un sujet trop intime (cette œuvre n'a été jouée qu'en 1948 par J.-L. Barrault). *L'Annonce faite à Marie* (remaniement de *La Jeune fille Violaine*) est jouée en 1912 au théâtre de L'Œuvre : cette pièce, qui évoque le climat mystique du Moyen Age finissant, est un des sommets du théâtre chrétien. *L'Otage* (1910); *Le Pain dur* (1915); *Le Père humilié* (1916) constituent une trilogie qui s'étale sur trois générations. En 1910, Claudel publie le chef-d'œuvre de sa poésie lyrique : *Cinq grandes Odes, suivies d'un Processionnal pour saluer le siècle nouveau;* il fait paraître ensuite *La Cantate à trois voix* (1913) et *Deux poèmes d'été* (1914). De 1919 à 1924, Claudel compose un drame aux multiples épisodes, *Le Soulier de Satin*, que J.-L. Barrault a monté à la Comédie-Française en 1943 dans une version abrégée; pendant cette même période, il écrit deux farces lyriques : *L'Ours et la Lune* et *Protée.* Il tire ensuite de la Bible ou de l'histoire des scènes « dialoguées et animées » : *Le Livre de Christophe Colomb* (1933); *Jeanne au Bûcher* (1939); *L'Histoire de Tobie et de Sarah* (1940). Il est élu à l'Académie Française en 1946 et meurt en 1955.

(3) Bien que Claudel, dont le christianisme est fait d'ardeur joyeuse, n'ait rien d'un janséniste et bien qu'il n'ait pas formulé explicitement, comme Pascal, une théorie des ordres, le rapprochement est tentant. Pascal distingue esssentiellement trois ordres : aux deux extrémités, l'ordre de la chair, auquel appartiennent tous ceux qui convoitent les biens matériels, les rois, les capitaines, les riches, et l'ordre de la sainteté, où évoluent ceux qui, méprisant les grandeurs de l'ordre charnel, pratiquent la charité et aspirent à s'unir à Dieu dans le monde surnaturel. Ces deux ordres se retrouvent, à quelques nuances près, chez Claudel. A mi-chemin entre la chair et la sainteté, Pascal situe l'ordre de l'esprit qui groupe les « curieux », artistes ou savants, ceux qui échappent à la chair en s'élevant par leur intelligence vers un idéal humain; cet ordre est différent de l'amour humain que l'on peut considérer comme le troisième ordre claudélien. Autre différence : selon Pascal, les ordres n'ont entre eux ni communication, ni commune mesure ; la toute puissance dans l'ordre de la chair ne rend pas apte aux choses de l'esprit, pas plus qu'un accroissement de l'intelligence ne peut produire un mouvement de vraie charité. Pour Claudel, il n'y a pas, entre les ordres, de cloisons étanches : ainsi l'amour humain, en se purifiant, peut acheminer les créatures vers l'amour divin et le monde spirituel lui-même apparaît à l'image du monde matériel.

Les « terrestres » représentent l'ordre de la chair ou du péché. Avides de biens matériels et possédés par les diverses passions humaines (volonté de jouissance et volonté de puissance en particulier), ils symbolisent, dans leur solitude égoïste, l'angoisse et parfois même la détresse d'une humanité privée de Dieu. C'est, dans *Tête d'Or*, Simon Agnel, glorieux et vain conquérant, qui représente l'effort impuissant de l'homme pour s'élever par ses seules forces terrestres; c'est, dans *La Ville*, Isidore de Besme, le constructeur de cités, le brasseur d'affaires qui incarne l'esprit capitaliste, résolument hostile à tout ce qui est amour et charité; c'est, dans *L'Echange*, Louis Laine, attaché à une conception utilitaire de la vie, où tout se vend et s'achète. « Terrestres » encore, dans *Partage de Midi*, de Ciz, l'époux d'Ysé, « espèce d'ingénieur à la manque », gauche et faible, et, à l'opposé, Amalric, le type du grand aventurier fort et impérieux, « qui a dans le dos un gros os dur »; dans *L'Annonce faite à Marie*, Mara, la fille de la terre, sauvage et dévorée par des passions toutes terrestres : l'entêtement, l'avarice, la jalousie et le goût du crime; dans *Le Soulier de Satin* le renégat don Camille, chez qui dominent l'ardeur impie, l'appétit du blasphème et l'amère volupté du néant. Mais, plus que tout autre personnage claudélien, c'est Toussaint Turelure, le héros de *L'Otage* et du *Pain dur*, qui symbolise, avec un puissant relief, cet ordre de la chair. Fils d'un braconnier et d'une servante, ce plébéien vulgaire, hypocrite et féroce, mais astucieux et indomptable, recherche avec obstination, au sein d'une société bouleversée, les satisfactions matérielles les plus éclatantes. Cyniquement opportuniste, il gravit ou plutôt escalade en force tous les échelons de l'antique société : entré tout jeune au monastère, il s'empresse de jeter le froc aux orties dès que la Révolution brise les clôtures des couvents; il est alors tour à tour terroriste implacable, général, baron d'Empire, préfet de la Marne, puis de la Seine, enfin maréchal comte et président du conseil des ministres de Sa Majesté Louis-Philippe. Parallèlement à son étonnante carrière politique, Turelure prétend aussi assurer par la force ses conquêtes amoureuses : comme il sent qu'il ne peut inspirer que de la répulsion à Sygne de Coûfontaine dont il est violemment épris, parce qu'elle est belle, mais surtout parce qu'elle symbolise pour lui, fils de serf, cette race hautaine des seigneurs dont la Révolution a triomphé, il n'hésite pas à recourir à un chantage odieux pour qu'elle consente à l'épouser. Mais Turelure est en butte à la haine de son entourage : sa femme, Sygne, refuse, en mourant, de pardonner à celui à qui elle s'est alliée par contrainte et, plus tard, son propre fils, qu'il a dépouillé de son héritage et acculé à la ruine, trame un complot contre lui et Turelure agonise, effrayé, sous la menace de ses pistolets. Ainsi, les êtres qui évoluent dans le monde du péché sont peut-être encore plus malheureux que coupables : ce sont des âmes que la grâce n'a pas touchées.

Les « célestes » représentent l'ordre de la sainteté ou de la grâce. Contraints de gravir le dur chemin de leur perfection, ces êtres, élus de Dieu, ne trouvent leur achèvement qu'après avoir lutté contre la nature pour ne s'attacher qu'à l'âme et aux choses immortelles : au terme de leur ascension, ils goûtent la plus haute joie, faite de sécurité et de paix, dans l'extase mystique, comparable à l'extase des saints. Ainsi, dans *Tête d'Or*, le jeune Cébès ne s'accomplit qu'après s'être affranchi des contraintes de la chair; dans *L'Annonce faite à Marie*, le patriarche Anne Vercors et sa fille Violaine accèdent à l'état de sainteté en luttant contre eux-mêmes pour obéir à une destinée secrète tracée d'avance : Anne, fermier prospère, mari et père comblé, quitte son domaine, sa femme et ses enfants, parce qu'un ordre impérieux — cette « trompette » qui sonna le jour de la naissance de l'enfant de Bethléem — lui enjoint de quitter les limites de sa terre trop heureuse et de se rendre en pélerinage à Jérusalem; de même, Violaine, qui aime son fiancé Jacques Hury et qui en est aimée, se doit de donner un baiser de pardon et de paix au lépreux Pierre de Craon : ce sacrifice librement consenti (1) fera d'elle une lépreuse, une réprouvée, presque une bête, mais aussi une « servante du Seigneur », une sainte dont la merveilleuse mission sera de rendre le bien pour le mal, de coopérer, comme la Vierge Marie, au salut des âmes en donnant à chacun une part de sa grâce. De même que les individus, les communautés humaines accèdent à l'ordre de la charité lorsqu'au lieu de faire d'elles-mêmes leur fin, elles confessent l'existence de Dieu et lorsqu'au lieu de se fonder sur la loi, elles se fondent sur la foi, c'est-à-dire sur l'amour : tel est le problème que Claudel pose dans *La Ville* et dans sa trilogie *(L'Otage, Le Pain dur, Le Père humilié)*.

Un troisième ordre, l'ordre de l'amour humain — ou amour de la créature pour la créature — se présente sous deux aspects opposés, selon qu'il nous éloigne de Dieu ou qu'il nous achemine

(1) Le sacrifice, fondement de la vie chrétienne, n'a en effet de la grandeur que s'il est librement et même joyeusement consenti. Sygne de Coûfontaine, qui s'est sacrifiée en s'alliant à Turelure qu'elle exècre pour sauver le chef de l'Eglise, commet pourtant un grave péché parce qu'elle refuse de se donner loyalement à son époux et parce qu'elle meurt sans consentir à lui pardonner, manquant ainsi à l'un des plus pressants commandements de la charité chrétienne.

vers lui. Dans le premier cas, l'homme cherche à satisfaire son besoin d'unité et d'absolu en s'attachant passionnément à un autre être humain; il espère remédier à sa propre insuffisance grâce à la fusion que l'amour laisse entrevoir : ainsi Mésa amoureux d'Ysé, dans *Partage de Midi*. et, dans *L'Otage*, Agénor de Coûfontaine qui, au nom d'un idéal chevaleresque, sacrifie son bonheur pour se mettre entièrement au service de son roi en exil. Un tel amour ne se réalise qu'au prix du péché dans la mesure où il prétend trouver sa fin dans une créature et non en Dieu : il porte alors en lui-même son expiation, car il aboutit — c'est surtout vrai de l'amour charnel — à l'incompréhension, à la satiété, à la honte, au désespoir, parfois même au crime (dans *Partage de Midi*, Mésa, sur l'initiative d'Ysé, fait disparaître de Ciz). Pourtant, l'amour humain, dans certains cas, fait partie des plans secrets de la Providence; c'est un moyen, une « amorce », un « cric », que Dieu, à qui tout sert, même les péchés — *etiam peccata* — utilise parfois pour le salut des âmes : l'amour fait connaître à l'homme le désir qui, le laissant insatisfait, l'oriente par la souffrance sur la voie de l'amour divin; après s'être progressivement libéré de toute attache charnelle, l'homme ne cherche plus à atteindre, dans l'objet de son amour, que l'âme immortelle, le renoncement sur le plan terrestre étant la condition et le moyen d'une union mystique absolue, après la mort, dans le monde divin. Dans *Partage de Midi*, lorsque l'imminence de la mort fait comprendre à Mésa et à Ysé que leur désir d'être l'un à l'autre dès cette terre ne pouvait aboutir qu'au sacrilège et que ce qu'ils croyaient être « le triomphe de la nature et de la vie » n'était que la mort de leur âme, tous deux acceptent alors l'expiation en ce monde et bientôt dans l'autre. Ce qui règne dès ce moment dans leur cœur, ce n'est plus la honte, ni l'accablement du remords, mais la joie de la compréhension totale, l'enthousiasme du consentement parfait à leur destin, la vision de leur union, ou plutôt de leur fusion en Dieu, au-delà de l'anéantissement de leur chair.

Paul Claudel a résumé et comme épanoui cette vision du monde étagé sur trois plans dans l'immense fresque dramatique qu'est *Le Soulier de Satin*, « action espagnole en quatre journées », qui se déroule sous la Renaissance, époque où l'Espagne s'efforçait d'organiser son empire en Amérique. Le héros de la pièce, don Rodrigue, un conquistador dont l'auteur retrace la singulière odyssée, évolue assez longtemps dans l'ordre de la chair, hanté par « un désir passionné de bonheur individuel ». Ce désir s'applique d'abord à l'univers : avidement attiré par tous les biens matériels, Rodrigue tend ses bras vers les immenses espaces du monde, comme pour les embrasser et les conquérir d'une seule étreinte. Mais la Providence divine, qui veille sur cette âme, recourt à un moyen détourné, à une « ligne courbe » pour la sauver : un jour, elle substitue l'amour humain à la passion de l'univers dans le cœur de Rodrigue. Dès sa première rencontre avec dona Prouhèze, épouse de don Pélage, gouverneur de Mogador, don Rodrigue se sent uni à cette femme par un lien indissoluble. L'illusion du bonheur terrestre et la soif du désir poursuivent quelque temps ces deux êtres, mais grâce à une double aide providentielle — don Rodrigue est protégé par les prières de son frère, un missionnaire jésuite, qui a offert sa vie à Dieu pour le sauver, tandis que dona Prouhèze est secourue par la Vierge, à qui elle a confié en gage un de ses souliers de satin, pour qu'elle ne puisse plus s'élancer vers le mal qu'« avec un pied boiteux » — ils luttent victorieusement contre la tentation et respectent la sainteté du mariage (on note sur ce point le progrès par rapport à *Partage de Midi*, où Mésa et Ysé succombent à la tentation). Bientôt, ils sont physiquement séparés : don Rodrigue, au service du roi d'Espagne, doit gouverner l'Amérique en qualité de vice-roi, tandis que dona Prouhèze, veuve de don Pélage, est appelée à jouer un rôle politique sur la côte africaine; bien plus, Prouhèze se remarie et Rodrigue a des maîtresses. Mais ni l'absence, ni de nouvelles unions ne sauraient porter atteinte à un amour comme le leur; par-delà les océans qui les séparent, don Rodrigue et dona Prouhèze restent unis par leurs âmes qui sentent « ce battement sacré par lequel elles se connaissent l'une dans l'autre sans intermédiaire. » Dépouillé de tout désir charnel, après s'être dépouillé de toute volonté de puissance, don Rodrigue finit son existence déchu et misérable, mais tout rayonnant de sainteté : il ne songe plus qu'à la vie véritable, qui est la vie éternelle, et à l'unique amour, qui est l'amour de Dieu. Le renoncement volontaire aux satisfactions terrestres est ainsi la condition de la félicité éternelle et de la rédemption définitive.

LA VISION POÉTIQUE DU MONDE

La vision chrétienne du monde ne se sépare pas chez Paul Claudel d'une vision poétique, car son christianisme est essentiellement un christianisme de poète. Pour Claudel, l'univers, texte vivant où se manifeste le message divin, réalise, en dépit de son chaos apparent, une complexe mais harmonieuse unité, formée de subtils accords entre la terre et le ciel, entre le

corps et l'esprit, entre le visible et l'invisible. Tout ce que Dieu a créé a une essence commune, toutes les choses communiquent entre elles, s'enchaînent et se tiennent, comme en une trame dont les fils s'entrecroisent. Or, le rôle du dramaturge, comme celui du poète, est de suggérer cette grandiose harmonie ou plutôt « mélodie » de l'univers. Pour réaliser ce dessein, Claudel, totalement indifférent aux conventions traditionnelles de la scène, n'a pas hésité à réformer de fond en comble la technique dramatique, de même qu'il a renouvelé la langue et le rythme poétique du théâtre.

Doué d'une fastueuse imagination, que développa encore sa carrière de diplomate appelé à parcourir en tous sens notre globe, Paul Claudel s'insurge contre l'univers resserré dans le temps et dans l'espace que préconisent la plupart des dramaturges. Comme Isidore de Besme dans *La Ville*, il contemple « l'étendue du lieu, la durée du temps ». Que signifie en effet une limitation dans le temps, alors que le passé et l'avenir sont faits d'« une seule étoffe indéchirable » et qu'« à toute heure de la Terre, il est toutes les heures à la fois, à chaque saison, toutes les saisons ensemble » ? Ainsi, les quatre journées du *Soulier de Satin* embrassent plus de dix années et la trilogie de *L'Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié* s'étale, à travers trois générations successives, sur plus de soixante ans. De même, Claudel donne souvent pour cadre à ses pièces l'univers entier embrassé sous tous ses angles : « La scène de ce drame est le monde », déclare l'Annoncier au début du *Soulier de Satin*. Et de fait, cette œuvre, où se pressent princes et serviteurs, négresses et chinois, saints et picaros, conquistadors et nobles dames, transporte le spectateur du désert de Castille à la côte de Mogador, d'une forêt vierge en Sicile, à Prague et à Panama, de la pleine mer que sillonnent de blanches caravelles pour coloniser des terres nouvelles jusqu'au milieu même du monde astral. Mais Claudel n'est pas seulement soucieux de donner la sensation de l'immensité de l'univers, il veut aussi suggérer le mouvement lent et continu qui anime la nature : par là s'expliquent l'absence presque totale de péripéties dans la plupart de ses drames, souvent même l'absence d'exposition et de dénouement véritables, mais, en revanche, une progression majestueuse, sans heurts ni ruptures, comme la coulée d'un grand fleuve, et des personnages qu'on dirait enveloppés de brumes, aux gestes longuement prolongés et aux attitudes hiératiques.

Drame universel — « catholique » au sens étymologique — le drame claudélien ne rejette aucune des formes, aucune des manifestations de l'univers, car tout ce qui existe ayant été voulu par Dieu a sa raison et son rôle à jouer dans l'ordre providentiel. C'est à ce titre que le réalisme, le comique et même le burlesque tiennent une place importante dans cette œuvre dramatique. Si Claudel est un mystique épris de visions grandioses et de pensées éthérées, c'est aussi un paysan champenois qui a un sens charnel de la réalité, un homme de grange et de charrue, aux épaules trapues, qui se plaît à célébrer avec de savoureux mots de terroir toutes les splendeurs de la terre, dont il suggère le sens profond en faisant surgir leur chaude présence autour des héros de ses drames. A ce réalisme s'associent parfois des éléments de comique; il semble assez oiseux d'expliquer le goût de Claudel pour la farce par un désir de rivaliser avec Shakespeare, qui coupe d'amples mouvements dramatiques par des réparties bouffonnes, ou encore avec les tragiques grecs, qui ajoutaient à leurs trilogies un drame satirique, à la fois lyrique et burlesque. Retenons plutôt cette confidence de Paul Claudel à M. Jacques Madaule : « Le côté comique, le lyrisme épanoui de la farce est fondamental chez moi. » Ce « côté comique » répond, plus encore qu'au souci de ne pas rejeter d'une œuvre qui veut être cosmique un aspect important du réel, à un besoin impérieux de détente chez un homme vigoureux, plein de santé et d'entrain : tel était le cas de Victor Hugo qui, las de se tenir sur les cimes, mêlait parfois aux accents solennels du prophète inspiré les accents frivoles d'un faune en liberté. Le comique claudélien se manifeste par des calembours ou des intermèdes burlesques qui dissipent la tension du drame : par exemple, dans *Le Soulier de Satin*, la scène où les hidalgos recensent les bateaux qui formaient l'Invincible Armada, le Saint-Marc Girardin, le Saint-Barthélemy, le Saint-Hilaire, le Saint-René Taillandier. Il apparaît à l'état pur, pourrait-on dire, dans deux « farces lyriques », *Protée* et *L'Ours et la Lune ;* enfin, il anime certains personnages, à qui Claudel communique sa joie de vivre : ainsi Louis Laine dans *L'Echange* et surtout l'abominable, mais truculent Turelure.

De même qu'il a fait craquer les cadres qu'il jugeait trop étroits de la dramaturgie traditionnelle, Paul Claudel a bousculé les règles habituelles du langage au théâtre. Les mots ne sont pas pour lui des signes conventionnels, chargés de rendre compte logiquement de l'univers. Concrets et non abstraits, constamment recréés et neufs au lieu d'être usés, les mots, trame et substance de toute œuvre, doivent par leur sonorité, mais aussi par leur juxtaposition et leur subtil arrangement dans la phrase, traduire, dans leur spontanéité originelle et dans leur vérité essentielle, aussi bien l'harmonieuse luxuriance des choses sensibles que les mouvements les plus secrets et les plus difficilement saisissables de notre vie intérieure. Ainsi s'explique l'importance que Claudel accorde à la métaphore, qui est pour lui non plus la notation de deux termes ressemblants, mais

« le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes. » Sublimes ou triviales, les métaphores de Claudel, par leur foisonnement intarissable, creusent toujours plus avant pour atteindre, par delà les apparences, le mystère vivant de la création, la substance intelligible des êtres et des choses.

Enfin Claudel, considérant la versification traditionnelle comme un instrument trop étroit pour son art universel, lui a substitué ce vers sans rime, ni mètre qu'on a pris l'habitude d'appeler verset, bien qu'il ait rejeté cette appellation. Disposé en alinéas dont les lignes se disjoignent, le verset claudélien ressemble plus à une phrase de prose qu'à une strophe de poème. Claudel lui-même l'a indiqué dans une lettre à M. Henri Clouard : « La lignée n'est pas chez les poètes français, mais dans la suite ininterrompue des grands prosateurs qui va des origines de notre langue à Arthur Rimbaud. C'est cette longue houle qui, même dans mes poèmes, vient enfin déferler et se changer en un vol d'oiseaux, comme les estampes du Japon. Prenez mes alinéas, si vous voulez, comme un système nouveau de ponctuation qui aère l'antique masse et lui donne le trait et l'aile ». Le vers claudélien, d'un type original, est calqué sur le rythme respiratoire, qui est le rythme le plus naturel et le plus primitif : il se dilate et se contracte, se soulève et s'abaisse comme la poitrine dans sa double fonction d'aspiration et d'expiration. Ce vers transcrit avec fidélité toutes les pulsations de la sensibilité : fébrile pour exprimer l'allégresse, entrecoupé pour l'angoisse, lent et grave pour la sérénité.

FAIBLESSE ET GRANDEUR D'UNE ŒUVRE

En dépit des consécrations de la gloire, Paul Claudel reste méconnu, pour ne pas dire inconnu, du grand public. Un Français non croyant et de culture latine, c'est-à-dire épris de logique, de clarté et de mesure, aura toujours, si pénétrant que soit son esprit, difficilement accès à une œuvre non seulement toute imprégnée de foi catholique, mais aussi étrange, tumultueuse, baroque, tour à tour grandiose et burlesque, presque constamment hors du monde des proportions courantes.

Les spectateurs qui n'ont pas la foi ne sauraient se trouver à l'aise dans un univers régi par des lois étrangères à notre humaine sagesse. Lecteur familier des livres saints, Claudel évolue avec une parfaite aisance au milieu d'un réseau subtil et complexe de symboles liturgiques dont le sens reste souvent hermétique au commun des mortels : « Il faut être bougrement chrétien pour y comprendre quelque chose », s'écria, paraît-il, l'acteur Raimu à la première du *Soulier de Satin.* Claudel s'est d'ailleurs expliqué lui-même sur « la véritable raison de l'obscurité » de ses œuvres. Cette obscurité, qu'il ne conteste pas, viendrait surtout de l'impossibilité pour un chrétien de s'exprimer en termes parfaitement intelligibles alors qu'il tâtonne « dans l'humiliation, dans la nuit, dans l'aveuglement » à la recherche de la cause de toutes choses, qui est Dieu. Tenons-nous-en sur cette délicate question à la poétique image de Colette évoquant « le vaste souffle de forêt nocturne » qui passe sur l'œuvre entière de Paul Claudel.

Quant aux critiques dramatiques contemporains qui, malgré une indiscutable largeur de vues, ont gardé peu ou prou un vieux fonds d'habitudes classiques, ils sont en général déconcertés ou choqués par certaines particularités de l'œuvre dramatique de Claudel : la surcharge, la richesse foisonnante du dialogue — « C'est du bavardage sublime », s'écria un critique à la répétition générale d'une de ses pièces —; l'absence d'unité de ton d'une dramaturgie qui va du grandiose au bouffon à travers des échappées de réalisme, d'épopée ou de lyrisme; la surabondance des monologues qui, ralentissant ou même immobilisant le rythme, paraît être un défi à l'exigence de l'action dramatique; les propos apocalyptiques débités sur un ton d'oracle par des personnages qui ressemblent plus à des idéologues qu'à des êtres de chair et de sang; une absence à peu près continue de naturel et de simplicité (« Les sentiments sont vrais, mais l'expression en est fausse », écrivait Lucien Dubech à propos de *L'Annonce faite à Marie*). Enfin, certains critiques ont signalé dans cette œuvre des défaillances singulières du strict point de vue de la technique dramatique : comment expliquer, par exemple, que le pape qui, durant les deux premiers actes de *L'Otage*, fait figure de protagoniste, disparaisse totalement de l'action à l'acte trois, et, d'une manière plus générale, comment ne pas faire des réserves sur la maîtrise d'un auteur qui, tout au long de sa carrière, a procédé à des refontes, à des replâtrages de la première version de ses pièces, qui, d'ailleurs, dans la plupart des cas, reste la meilleure?

Accorder à Claudel du goût serait prouver qu'on en manque; il est difficile d'avoir moins de tact et de délicatesse. Ainsi, le penchant de Claudel à manier la grosse plaisanterie, l'a entraîné à des excès déconcertants. Dans ses deux farces lyriques, *Protée* et *L'Ours et la Lune*, il n'épargne au spectateur ni les charges d'atelier les plus lourdes (« Quel veau ! » — « Quel cerveau, dites-

vous? »), ni les anachronismes les plus burlesques : par exemple, la nymphe Brindosier qui habite l'île de Naxos, où l'on est à l'avant-garde de la haute couture, offre à Hélène de Troie des boutons à pression et un bracelet en celluloïd; ailleurs, un chœur de satyres chante la gloire du vin de Bourgogne. Accordons toutefois à Claudel le droit d'avoir dilaté sa rate en écrivant des œuvres de ce genre, mais comment apprécier les idées saugrenues qui surgissent dans ses pièces les plus nobles : les comparaisons triviales et les injures qui se mêlent à des symboles religieux dans *Tête d'Or;* dans *L'Annonce faite à Marie*, l'allusion à ce vieux « aux oreilles pleines de poils blancs comme un cœur d'artichaut »; dans *L'Echange*, les excentricités de Thomas Pollack Nageoire, héros burlesque qui semble évadé d'un vaudeville; dans *Le Père humilié*, l'envoi macabre qu'Orso fait à Pensée de la tête de son frère Orian, dissimulée dans un pot de fleurs? Enfin, on aura beau répéter que *Partage de Midi* a été inspiré par le souvenir très précis d'une aventure sentimentale de l'auteur, il n'en reste pas moins que cette œuvre qui a pour thème la pathétique aventure d'un chrétien tenté par un impossible amour se présente extérieurement comme la plus vulgaire des comédies boulevardières (le mari, la femme et ses deux amants), insérée dans un décor à grand spectacle digne du Châtelet.

Si l'on discerne dès maintenant les parties caduques de cette œuvre, dont on peut dire, comme on l'a fait pour celle de Hugo, qu'elle « sera lue à travers les siècles, mais en anthologie », on peut aussi prévoir ce qui résistera à l'épreuve du temps : des scènes poignantes, d'un pathétique largement humain, comme celle, dans *L'Otage*, où l'abbé Badilon, qui est un curé de campagne, mais aussi un saint, amène Sygne de Coûfontaine à se courber sous la volonté divine; la scène finale de *Partage de Midi* où Mésa et Ysé, sur le point de comparaître devant Dieu, se disent leur terrestre adieu; la scène de l'unique rencontre de Rodrigue et de Prouhèze, dans *Le Soulier de Satin*, où, ainsi que l'écrivait Brasillach, « la tentation de la grandeur empêche l'union et la paix terrestre de ces deux âmes de feu »; surtout, quelques grands intermèdes lyriques, par exemple l'hymne à la nuit et au sommeil dans *La Ville* et, dans *L'Annonce faite à Marie*, la scène du départ d'Anne Vercors pour Jérusalem et, symétriquement, la scène de son retour de Terre Sainte, qui est comme un chant somptueux à la gloire des blés mûrs et des âmes fécondées par la grâce.

D'une manière plus générale, si tumultueuse, si étrange et dépourvue de goût que soit cette œuvre, elle s'impose par la grandeur de sa conception et par sa puissance souveraine. Lorsqu'il assiste à un drame de Claudel, le spectateur se sent peu à peu transporté dans un milieu dont l'air, tout imprégné de merveilleux et de sacré, n'a pas la même densité que celui où il respire d'ordinaire. Superbement indifférent à tout ce qui est limité, instable et accidentel, Paul Claudel ne voit les choses que par masses et par volumes. Tout chez lui, comme chez un Eschyle ou un Shakespeare, tend naturellement vers l'immense et le grandiose : le cadre de ses drames qui évoque toutes les civilisations, toutes les époques, dans leurs contrastes bigarrés comme dans leur accord fondamental; le thème, inlassablement repris, de son œuvre dramatique, qui est le problème du salut ou de la perte de l'âme, dont il a dit lui-même qu'il est « le conflit essentiel et central qui fait le fond de la vie humaine »; enfin, le mouvement même de son dialogue, avec ses déchaînements orageux, ses puissantes envolées et sa mystérieuse magie incantatoire. Un siècle environ après le drame romantique, Claudel a restauré sur notre scène, trop souvent encombrée par les productions d'auteurs soucieux de se mettre au niveau de la médiocrité bourgeoise, le goût de la haute poésie et — si l'on ose employer un mot qui n'a presque plus cours — du sublime.

Il convient enfin de ne pas oublier, même si l'on ne partage pas sa foi, que, seul parmi nos dramaturges contemporains, Paul Claudel donne une réponse nettement formulée à la recherche angoissée de l'équilibre intérieur chez l'homme et que cette réponse, au lieu de nous plonger dans des abîmes de doute et de ténèbres, tend à dissiper le chaos des âmes en nous offrant des raisons de croire et d'espérer.

Paul SURER.

Caractères généraux du dialogue romain

De Lucilius à Cicéron

En Grèce, le dialogue est inséparable de l'expression philosophique. Il apparaît avec la première sophistique et dure jusqu'à la fin de l'Hellénisme antique. A l'imitation de leurs maîtres grecs, les écrivains romains, lorsqu'ils ont à leur tour commencé à se soucier de philosophie, ont voulu, eux aussi, écrire des dialogues : il y a un dialogue cicéronien, comme il y a un dialogue platonicien, et toute une grande partie de l'œuvre de Sénèque est comprise sous le titre collectif de *dialogi*. Il y a aussi un dialogue varronien, le traité en trois livres des ***Res Rusticae***, qui ne peut pas ne pas faire songer à l'*Economique* de Xénophon. Il pourrait donc sembler que les Romains n'aient fait que reprendre un genre qui avait ses lettres de noblesse en s'efforçant de décalquer, tant bien que mal, les modèles grecs. Les différences que l'on remarque seraient seulement à inscrire au compte de la maladresse des élèves, et, plus généralement, à celui de la « barbarie romaine ». Cicéron, nous dit-on, a peut-être exercé un grand consulat, il ne saurait pour autant être l'égal de Platon. Pourtant, poser ainsi le problème revient à le méconnaître : c'est substituer un jugement de valeur à ce qui devrait être l'analyse des œuvres elles-mêmes et des conditions dans lesquelles elles ont été conçues et écrites. Peu importe, au fond, l'impression subjective. le plaisir que nous pouvons avoir — il est bien certain que le *Phédon* est plus beau que le *Brutus*, ou n'importe lequel des petits dialogues platoniciens plus délicieux que le *De Amicitia* — la compréhension des œuvres latines ne saurait que souffrir d'une comparaison purement esthétique — elle en a en fait souffert — et peut-être conviendrait-il de rappeler (ou à peu près) que « l'on trouve plus de choses belles à mesure que l'on a plus d'esprit ».

***

A regarder les choses de plus près, l'on s'aperçoit très vite que le dialogue latin n'est pas sorti entièrement d'une imitation directe, consciente, livresque, des modèles grecs. Si l'on admet, à la suite du plus grand historien du dialogue antique, que le genre apparaît dans la littérature latine avec les *Satires* de Lucilius (1), force est bien de constater que le dialogue qui s'introduit alors n'est pas le grand dialogue platonicien classique, mais l'une des multiples variantes qui se sont développées et ont foisonné à l'excès chez les philosophes post-socratiques. La notion d'imitation doit faire place à une autre, plus subtile, la notion d'influence, exercée, non par des modèles révérés, mais par un milieu vivant, dont l'action relève plus d'une imprégnation inconsciente que d'une volonté consciente d'imiter. Peut-être, pour mieux comprendre les conditions dans lesquelles s'est développé le premier dialogue romain sera-t-il opportun de rappeler, dans ses grandes lignes, l'histoire du dialogue grec.

Si le dialogue a pu acquérir, en Grèce, la place prépondérante que nous lui connaissons, c'est parce que, avant d'être un moyen d'expression littéraire il était un mode de pensée et une méthode pour « découvrir la Vérité ». Le dialogue, dans la première sophistique, n'est pas une conversation réelle entre deux ou plusieurs personnages, mais la confrontation de points de vue abstraits, une opposition de λόγοι (2). C'est seulement avec Socrate que cette prise de positions antithétiques cède la place à un jeu plus subtil : l'un des adversaires se dérobe, refuse de dévoiler

(1) R. Hirzel, *Der Dialog*, I, p. 423 et suiv. Le problème de la *Satire* dialoguée chez Ennius demeure des plus obscurs.

(2) Cf. E. Dupréel, *La légende socratique et les sources de Platon*, Bruxelles, 1922, p. 63 et suiv. Malgré le paradoxe de la thèse, les remarques sur le caractère dialogué de l'enseignement sophistique demeurent.

sa pensée véritable (donnant comme excuse qu'il n'en a pas) et, dans ce combat contre une ombre, l'autre, ne sachant à quoi se prendre, finit par perdre courage et s'effondre. Le rôle de Socrate n'est pas de présenter une thèse définie mais de remettre tout en question : tel est le sens de cette εἰρωνεία socratique, qui n'est pas l'ironie moderne, et encore moins ce que les rhéteurs grecs et latins entendront plus tard sous ce nom, ou, avec Cicéron, sous celui de *dissimulantia*, et qui ne sera que l'un des procédés du combat oratoire (3), mais, beaucoup plus simplement et plus profondément un « doute systématique ».

On a maintes fois insisté sur la célèbre comparaison établie entre Socrate et la torpille, qui paralyse son adversaire. Mais la paralysie de l'adversaire n'est que provisoire; l'ironie socratique n'est pas véritablement destructrice, pas plus que n'est destructeur le doute cartésien. Elle ne détruit que la δόξα, l'opinion imposée de l'extérieur sans aucune garantie de vérité. Ce qui importe à Socrate, ce n'est pas de substituer une pensée à une pensée (il n'enseigne aucune « science ») mais de donner à l'esprit le moyen et le désir de se libérer. En l'écoutant, ses interlocuteurs sont conduits à s'interroger sur chaque notion tour à tour, à ne pas se satisfaire aisément, à nier toute apparente certitude jusqu'à ce que l'on parvienne à des notions évidemment reconnues comme sûres, et le seul critère de cette vérité (ou présomption de vérité) sera l'accord auquel on aboutira — accord qui, par le fait même qu'il est un acquiescement libre entre des esprits libres et d'égale bonne foi, acquiert une valeur universelle. La personne de Phèdre, de Ménon, de Criton, et des autres n'entre plus en jeu; il n'y a plus en présence que des êtres raisonnables, et, comme tels, interchangeables. La fin même du dialogue est, en somme, de surmonter le caractère individuel des interlocuteurs et de les amener à découvrir ce qui, en eux, est universel.

Le dialogue socratique est donc non seulement découvreur, mais constructeur de vérité. Socrate y vient les mains vides, parce que la vérité ne peut surgir que de la découverte commune. La « dialectique » sera l'art de cheminer « de consentement en consentement ». Et Socrate est l'égal des autres — du moins en apparence. Mais cette égalité des participants n'est guère qu'une fiction de méthode et l'innocence de Socrate n'a pas trompé ses concitoyens qui n'ont voulu y voir que supercherie. Il a payé de sa vie leur incompréhension exaspérée, du moins si l'on en croit ses disciples. Son ironie, son doute méthodique prennent bien vite aux yeux du vulgaire figure de « dissimulation » et même aujourd'hui il est parfois difficile d'échapper à l'impression que sa pensée avance revêtue d'un masque, pour des fins toutes pratiques. C'est le Socrate « prestidigitateur », faiseur de tours en public, mais ne découvrant jamais dans les notions que ce qu'il y a mis. Aussi, très rapidement, le dialogue socratique, entre les mains des disciples, se scinde-t-il en deux : d'une part la dialectique proprement dite, qui est une science, et de l'autre le simple dialogue « exotérique », qui n'est guère qu'un moyen de surprendre l'adversaire, de le circonvenir, enfin de le persuader.

Dès les premières générations post-socratiques le divorce est consommé. D'un côté Chrysippe et Xénocrate (représentant l'un le Portique, l'autre l'Académie) conviennent bien que le « dialogue consiste à rendre raison d'une opinion et, inversement, à accepter la démonstration d'autrui » (4) — ce qui implique l'égalité des interlocuteurs — mais le même Chrysippe, au témoignage de Fronton (5), « ne se contentait pas de parler, d'exposer une question, d'en montrer les points essentiels. Cela ne lui suffisait pas; il se livrait à des amplifications, des réfutations préalables, des reprises et des répétitions, des retours en arrière, des apostrophes, des descriptions et des distinctions. Il imaginait des personnages et adaptait son discours à l'esprit d'autrui. » Le dialogue n'est plus là qu'un instrument de rhéteur. Son caractère principal consiste alors dans l'inégalité des interlocuteurs : il y a un maître, le meneur de jeu, qui possède la vérité, et qui administre à des disciples obéissants ou à des contradicteurs complaisants la preuve de ce qu'il *sait*. Sans doute ce développement était-il préparé par le dialogue socratique lui-même — que domine, bon gré, mal gré, la personne de Socrate — mais cette domination de Socrate était d'une nature bien différente. Ce n'est jamais, ce ne peut pas être l'autorité d'un Maître qui impose et assène. Après lui, au contraire, par un curieux retour aux procédés de Gorgias ou de Protagoras, le Maître retrouve toutes ses prérogatives et c'est lui qui parle presque seul au milieu d'un cercle attentif et respectueux. Peut-être parce que le doute systématique n'est jamais qu'une solution provisoire et qu'après lui revient le temps des dogmes.

Ainsi, à travers deux siècles et demi, le dialogue continue de vivre, dans les écoles grecques, sa vie double. Il s'ouvre à toutes sortes d'influences et accepte tous les procédés. Mais c'est à

(3) V. les textes rassemblés par A. Haury, *L'Ironie et l'Humour chez Cicéron*, Leyde, 1955, p. 3 à 29.

(4) Sext. Emp., *Adu. Math.*, ii, 6.

(5) *Epist. ad M. Ant. de Eloquentia*, p. 146 et suiv. (Nab.).

l'intérieur de l'école cynique qu'il connaît le développement le plus étonnant. Le souci dominant de la secte était en effet de conserver le plus étroit contact avec le réel et de minimiser l'appareil intellectuel dans la connaissance; aussi le dialogue cynique est-il le plus libre et le plus « concret » de tous. On trouve, chez les Cyniques, des dialogues établis entre des animaux; il était parfois expédient, à qui prétendait faire entendre la voix de la seule nature, de donner la parole aux bêtes. Mais, ce faisant, le dialogue retrouvait des thèmes chers à la comédie ancienne et, peu à peu, sortant des limites que n'avait pas franchies la postérité directe de Socrate, devenait romanesque et fantastique. On faisait dialoguer non seulement des animaux mais des abstractions (comme dans la première sophistique) et des dieux. Ce retour aux procédés anciens est fort significatif, il témoigne d'un contact maintenu avec l'imagination populaire; les dialogues de dieux, notamment, — et l'on pense au célèbre *apologue* de Prodicos faisant dialoguer Héraklès avec la Mollesse et la Vertu — sont l'un des thèmes les plus chers à la pensée hellénique, de tout temps grande fabricatrice de mythes. Les Cyniques ne furent pas seuls à en user. Nous savons par exemple que le stoïcien Cléanthe avait fait dialoguer, en vers, Raison et Passion (Λογισμός et Θυμός) (6) — véritable dialogue de comédie, écrit en trimètres iambiques et, à en juger par le fragment misérable que nous en possédons, tout chargé d'ironie. Nous sommes loin, ici, du *doute* socratique. Il ne s'agit plus de conquérir une vérité en la découvrant peu à peu, ni d'analyser rationnellement une notion : la conclusion des propos est connue d'avance, le but du dialogue est seulement de rendre cette conclusion « sensible au cœur ». Les thèses qui s'affrontent sont incarnées par un personnage qui a mission de les ridiculiser ou de les rendre aimables. Infidèle à la vocation que lui avait imposée Socrate, le genre cède à toutes les compromissions de la rhétorique, il tourne résolument le dos à la pure Raison, par un mouvement exactement inverse de celui que nous avons tenté d'analyser et cru découvrir dans le dialogue proprement « socratique » : le personnage importe ici, non plus par sa réalité universelle d'être humain, mais par tout ce qui le singularise, l'installe dans le domaine de la δόξα.

***

Telles étaient les tendances générales du dialogue de langue grecque au moment où Lucilius commença d'écrire les *Satires*. Platon n'est plus qu'une figure lointaine, un maître que l'on se risque parfois à pasticher, la véritable vie du genre est ailleurs, elle est dans le dialogue « diatribique », l'entretien familier, quotidien, d'un maître avec ses disciples. Sans doute les dialogues classiques de la littérature ne sont-ils pas inconnus à Rome. Lucilius a au moins feuilleté les *Socraticae chartae*, dont il parle dans un fragment conservé — et par là, il faut vraisemblablement entendre moins les grands dialogues platoniciens que l'ensemble de la littérature socratique et notamment des dialogues plus récents, placés sous le patronage de Socrate — mais, surtout, il a été initié aux leçons des philosophes contemporains qui continuent de pratiquer la méthode traditionnelle de l'enseignement dialogué. A la fin du second tiers du IIe siècle avant Jésus-Christ il y a bientôt deux générations que les « maîtres à penser » venus de Grèce se font entendre à Rome. Le Sénat a déjà dû prendre des mesures contre certains d'entre eux, mais si l'on peut, dans une certaine mesure, limiter leur enseignement public, on ne peut (et l'on ne veut) rien tenter contre les philosophes qui, plus habiles ou mieux introduits, continuent leur prédication à l'intérieur des maisons nobles et sont les compagnons ordinaires des grands seigneurs romains. Lucilius lui-même fut lié avec Clitomaque, qui fut le successeur de Carnéade à la tête de l'Académie. Il a certainement assisté aux conversations et aux leçons de Panétius, dans l'entourage de leur ami commun, Scipion Émilien. Il est certain que la principale influence fut exercée d'abord par le dialogue *parlé*. On aurait tort d'imaginer (et le cas du dialogue n'est pas à cet égard, privilégié) que l'imitation romaine fut, vis-à-vis de la Grèce, une imitation livresque. En fait, il y a, d'une civilisation à l'autre, continuité absolue et transposition directe, les œuvres latines étant d'abord pensées dans un milieu intégralement bilingue. Et les deux civilisations en présence sont toutes deux fondées essentiellement sur la parole et l'enseignement oral. Les livres sont rares, et ce n'est pas eux que l'on charge principalement de transmettre la connaissance. On se rend chez le rhéteur ou le philosophe pour qu'il vous communique son savoir. On l'écoute, on assiste aux discussions qu'il soutient avec ses disciples et, les beaux jours, aux controverses où vient l'engager quelque rival. Les ouvrages écrits demeurent plus lointains, sources de références de la part du maître, parfois simples pièces de musée que s'arrachent les collectionneurs, et ce que l'on en dit est beaucoup plus important que ce que l'on en lit. Il n'est donc nullement étonnant que le dialogue

(6) Galien, *De plac. Hipp. et Plat.*, v, 170.

entre dans la littérature latine sous sa forme vivante, celle qui était alors en faveur dans les écoles et ne commence pas, comme on aurait pu s'y attendre s'il avait pénétré par la voie littéraire, par imiter les plus grands maîtres.

On a supposé (7), avec beaucoup de vraisemblance, que le Conseil des Dieux ouvrant le premier livre des *Satires* de Lucilius était une imitation du dialogue cynique et, plus spécialement, « ménippéen ». Il y avait également beaucoup de dialogue diatribique dans le livre XIV où le poète mettait en scène son ami, Scipion Émilien, au moment où, en compagnie de Panétius, il se préparait à partir pour l'Orient. Il est à supposer que le philosophe était directement introduit comme personnage et représenté au cours d'une conversation familière avec Scipion (8). Or, on connaît la prédilection de Panétius pour les dialogues socratiques, les études qu'il a consacrées à ce genre, ses efforts pour en classer les nuances multiples (9). Il n'est pas étonnant que la satire de Lucilius, née en un tel milieu, se fasse l'écho des dialogues d'école et leur demande des modèles. Cette satire n'est, à cet égard, que l'expression latine d'un mouvement de pensée commun à tous les philosophes de ce temps. Lucilius exhorte dans sa langue Albinus à la vertu (10) comme Clitomaque console en punique ses compatriotes, les Carthaginois, après la destruction de leur ville. Le Romain et le Punique ne font pas autre chose que de transposer ce qu'auraient pu dire, en grec, les maîtres qui les avaient formés.

Il est remarquable que le premier dialogue latin, celui de Lucilius, revête une forme poétique. On sait — et l'on répète à satiété — que la satire romaine a des origines surtout nationales. Mais cela ne signifie pas qu'elle n'ait subi, dès le début — et surtout à partir de Lucilius — un grand nombre d'influences de toute nature, parmi lesquelles il convient de mettre au premier rang celle du dialogue philosophique, sous ses formes les plus « modernes ». Nous avons cité le dialogue versifié de Cléanthe. On rapprochera le curieux témoignage de Joannès Lydus sur l'influence exercée par le « pythagoricien » Rinthon et sa « comédie » en hexamètres (11), qui serait à l'origine de la satire lucilienne. On saisit comment a pu surgir cette synthèse d'une tradition nationale, simple cadre, à forme dramatique, qu'est la *satura*, et d'une forme d'expression typiquement hellénique, le dialogue qui enseigne et démontre. Celui-ci n'entre dans la *satura* que comme une composante parmi bien d'autres. Il le peut, parce que la *satura* est, par nature, accueillante, qu'elle est un « fourre-tout » dans lequel le poète met ce qu'il veut, ses souvenirs, et ce qui fait la trame de sa vie quotidienne, et surtout parce que la *satura*, genre dramatique à son origine, est déjà à mi-chemin du dialogue diatribique et cynique. Il était naturel qu'un poète formé à l'école des philosophes contemporains songeât à transposer leur enseignement dans un genre qui se révélait aussi souple et aussi riche de possibilités.

Le dialogue cynique satisfaisait aussi tout particulièrement le goût italien du théâtre et du mime. Lucilius se vante d'écrire surtout pour les Tarentins, les Campaniens et les Siciliens, c'est-à-dire les peuples auprès de qui le théâtre comique et populaire a connu la plus grande fortune. Le sens du concret, qui est au fond du dialogue diatribique, le contact toujours plus étroit avec la vie quotidienne, tout cela avait de quoi séduire l'Italien du Sud qu'est Lucilius. Les personnages que met en scène le dialogue lucilien sont des individus réels, choisis précisément en raison de leur personnalité même. Les Dieux qui figurent au conseil sont des Sénateurs romains, avec leurs manies, leurs ridicules, leurs travers. Ailleurs, c'est une scène de tribunal, évoquant un procès réel, entre Mucius Scaevola l'Augure, qui était Stoïcien, et T. Albucius, qui était Épicurien. L'opposition des doctrines est certainement moins importante ici que l'opposition des hommes, de leurs humeurs, de leurs tempéraments, de leurs préjugés.

Ainsi, dès sa naissance, le dialogue romain a tendance à être « historique », précisément parce qu'il veut demeurer essentiellement concret. La conversation entre Panétius et Scipion Émilien représente un moment historique et possède, par là même, une valeur exemplaire. Les personnages en présence agitent des problèmes importants, dont dépend l'avenir de la Conquête romaine, et l'on songe à d'autres dialogues où se sont complus les historiens : celui du même Scipion, encore adolescent, avec Polybe, celui d'Auguste entre Mécène et Agrippa ou bien celui de Vespasien débattant avec Apollonios de Tyane et Euphratès la question de savoir s'il convient

(7) R. Hirzel, *op. cit.*, I, p. 426. Rostagni, *Lett. Lat.*, I, p. 278, voit dans cet épisode une parodie de style épique, cela est évident, mais le dialogue cynique est, lui aussi, une parodie de l'épopée, dans le cas présent.

(8) Ribbeck, *Gesch. der röm. Dichtung*, I, p. 236 (cité par Hirzel, *ibid.*). Les fragments rapportés au livre XIV confirment cette hypothèse par leur ton « diatribique ».

(9) R. Hirzel, *ibid.*, p. 415.

(10) Lucil., fr. 1326 (Marx), « *sedis incertae* ». Définition « diatribique » de la Vertu, où est reconnaissable l'influence de Panétius (ce que montre le rapprochement des deux derniers vers avec Cic., *De Off.*, I, 58).

(11) Ioann. Lyd., *De Magistr. p. Rom.*, I, 41.

de continuer le régime impérial ou de restaurer la république (12). Sans doute est-ce là un thème d'école, la controverse historique, qui relève plus du rhéteur que du philosophe, mais cette équivoque est inhérente, dès l'origine, au dialogue romain, qui hésite entre rhétorique et philosophie. Les Romains n'aiment pas ces dialogues « à la grecque » qui s'engagent n'importe où, entre n'importe quels interlocuteurs. Cicéron prête à Crassus, dans le *De Oratore*, un mot bien significatif à cet égard : « Parmi toutes leurs sottises, qui sont innombrables, peut-être n'y en a-t-il pas de plus grande que celle qui fait que les Grecs discutent avec la plus grande subtilité, n'importe où, au milieu de n'importe qui, sur les sujets les plus difficiles ou les moins nécessaires » (13). A première vue, il paraît s'agir d'une boutade incompréhensive, de la mauvaise humeur d'un esprit borné. En réalité, il y a là toute une conception nouvelle du dialogue, en opposition totale avec la conception platonicienne et classique. Pour celle-ci, l'entretien s'engage entre des personnages dont l'importance est toute spirituelle; lorsqu'interviennent des hommes d'État, des princes barbares, des rois même, ces personnages ne représentent guère des individus considérés dans leur réalité historique, mais des types en bonne partie conventionnels ou du moins stylisés. Il n'en ira pas de même dans le dialogue romain, où les interlocuteurs paraissent accompagnés du cortège invisible, mais sensible, des actions qu'ils ont réellement accomplies. La personnalité de Scipion pèse de tout son poids sur le déroulement du *De Republica*. S'il y a stylisation, elle est beaucoup moins consciente et systématique que dans le dialogue grec. L'esprit romain apporte dans le dialogue les tendances qui, à la même époque, transparaissent dans l'art du portrait, un réalisme avant tout soucieux de saisir des traits individuels, de mettre en pleine lumière ce qui constitue le caractère propre de chaque homme, ce qui le rend unique, plutôt que d'exprimer en lui sa participation à l'Humanité universelle.

Il en résulte que, au sein de ce dialogue romain, se révèle une dualité profonde et comme un germe de contradiction. Dialogue institué sur quelque problème général, de nature spirituelle, il s'engage entre des personnages définis, dont la personnalité, loin de se prêter à une extension du débat, tend à lui imposer ses propres limites et, en quelque sorte, à le ramener sur la terre. Et cette oscillation perpétuelle entre l'anecdotique et l'éternel domine, à Rome, toute l'histoire du genre.

C'est par là sans doute que s'explique, plutôt que par une maladresse innée des Romains, le souci, parfois un peu naïf, de préciser avec minutie les circonstances dans lesquelles a lieu l'entretien, même lorsque cela n'a aucune importance pour la suite de l'ouvrage. Lorsque le jurisconsulte M. Junius Brutus veut composer un traité de droit civil, il commence ainsi : « Un jour, me trouvant à la campagne, dans ma villa de Privernum, avec mon fils Brutus... » (14), et chacun des trois dialogues qu'il écrit sur ce sujet sont situés de la sorte, dans chacune des trois villas qu'il possédait, celle de Privernum, celle d'Albe et celle de Tibur. Les personnages en sont invariables : ce sont toujours le jurisconsulte lui-même et son fils, auditeur docile qui donna plus tard la preuve du profit qu'il avait tiré des leçons paternelles. La forme dialoguée ne semble pas, dans ces conditions, apporter grand-chose à l'exposé. Et cependant, l'on se tromperait en assurant que ce n'est qu'un enjolivement inutile. Le traité y gagne en *auctoritas*. Il était plus satisfaisant pour le lecteur de savoir que les préceptes présentés émanaient d'un personnage qu'ils connaissaient bien, pour lequel ils avaient du respect, qu'ils considéraient comme un bon praticien, et cela les flattait d'être ainsi admis dans l'intimité de l'auteur. Peu importe que, très rapidement, le dialogue devienne monologue (après tout, il en allait ainsi chez Xénophon, lorsque Socrate prêtait son nom à une dissertation sur l'économie domestique), il n'en a pas moins le mérite de reproduire, au moins en théorie, les « leçons » orales d'un maître prestigieux. Est-il nécessaire de rappeler que le même procédé se retrouve chez Varron, puisque chaque livre des *Res Rusticae* transporte le lecteur dans un cadre nouveau, du temple de Tellus jusqu'à Buthrote et, de nouveau, à Rome, à la *Villa Publica?* Le « dialogue de villa », si abondamment représenté à Rome et à peu près inexistant en Grèce (15), ne répond sans doute pas, à l'origine, au désir de donner un cadre de nature à l'entretien, car l'indication du lieu se réduit, le plus souvent, à une simple mention, il témoigne surtout du caractère aristocratique et fermé du dialogue latin.

La cité romaine ne ressemble guère, en effet, à la cité grecque classique. Rome est une ville unique, impériale, alors que la cité grecque est multiple. Athènes, Corinthe, Thèbes, mille autres villes moins célèbres ou plus petites reproduisent, à quelques variantes près, un type social

(12) Scipion et Polybe, Pol., xxxii, 9 ; Auguste, Mécène et Agrippa, Dion, lii, 1 et suiv. ; Vespasien, Apollonios et Euphratès, Philostr. *Vie d'Apoll.*, v, 33 et suiv.

(13) *De Orat.*, ii, 18.

(14) Cf. Cic., *Pro Cluentio*, 141; *De Orat.*, ii, 224.

(15) R. Hirzel, *op. cit.*, i, p. 431, n. 1.

identique. Rome ressemble davantage, par le cosmopolitisme de sa population et par ses dimensions démesurées, aux capitales hellénistiques, qu'elle tend à supplanter une à une, qu'aux cités classiques de l'Hellade. Mais, surtout, elle comporte des divisions sociales extrêmement nettes et fortes. Elle n'est démocratique qu'en apparence. Non seulement tous les pérégrins et les esclaves sont exclus du corps politique, mais, à l'intérieur même du « peuple romain », l'aristocratie des sénateurs représente une classe relativement peu nombreuse, où chacun connaît tout le monde et en dehors de laquelle il n'y a guère personne qui compte. Ces *Patres* accueillent volontiers, individuellement, les philosophes et les penseurs grecs, mais aucun d'eux ne se mettrait en tête d'aller sur les places publiques, à la manière de Socrate, d'aborder le premier venu et de l'exhorter à acquérir la véritable science. Cela, c'est l'affaire du philosophe professionnel, du « petit Grec », et encore, lorsqu'il est dans sa patrie. A Rome, il arrive parfois que, par tolérance ou simple négligence, les magistrats ferment les yeux sur les activités des philosophes grecs, mais le Sénat, dans son ensemble, et comme gardien du *mos maiorum* ne tarde pas à rappeler à l'ordre le préteur ou l'édile complaisant, qui se voit dans l'obligation d'expulser sans retard ces professeurs sans mandat. Il est un point sur lequel tous les Sénateurs sont d'accord (quels que puissent être leurs sentiments intimes, et cela vaut sans aucun doute même pour les plus philhellènes d'entre eux) : les problèmes de haute culture ne sauraient, sans danger, être traités publiquement.

Aristocrate par nature et par tradition, le Romain cultivé transporte son préjugé dans le domaine de l'esprit. Il ne conçoit pas que tout homme, par le seul fait de son *humanité*, se trouve susceptible d'accéder à la Vérité. Pour lui, la connaissance a pour but de former tel ou tel esprit, de le préparer à son rôle dans la cité : technique, elle doit conduire à l'action; désintéressée, elle apportera à celle-ci une justification morale *a posteriori*. Et le reste n'est que bavardage stérile et pernicieux. Aux yeux d'un Sénateur romain, pas plus que l'on n'enrôle dans la légion les pérégrins et les esclaves, il ne serait bienséant d'admettre à un même entretien, sur un pied d'égalité, un consulaire et le premier artisan venu. Ainsi se trouve nié le principe même du dialogue socratique, qui est l'équivalence totale des esprits et, si l'on veut — au moins en droit — leur caractère interchangeable.

On voit pour quel ensemble de raisons le dialogue grec classique ne pouvait être transporté, tel quel, dans la littérature latine. Son cadre même — une quelconque place publique — était inacceptable. Ses interlocuteurs habituels — un étranger de passage, un jeune homme à peine sorti de l'éphébie, ou simplement n'importe lequel d'entre les citoyens — ne l'étaient pas davantage. L'esprit romain ne se satisfaisait pas aussi aisément. Il voulait que la question posée fut débattue avec compétence, entre des hommes graves, susceptibles d'apporter au dialogue leur expérience personnelle et leur « technicité ». C'est la raison pour laquelle Cicéron s'ingéniera à mettre en scène les grands hommes contemporains de Scipion Émilien, les héros de cet âge d'or de la République aristocratique, qui, à tort ou à raison, lui apparaissent comme les plus capables de conférer à ses propres doctrines l'*autoritas* nécessaire, parce qu'ils possèdent l'expérience des problèmes qu'ils débattent.

Cette tendance est si profonde que l'on vit naître, au cours des derniers temps de la République, une variante nouvelle du dialogue, sans précédent à l'intérieur de la littérature grecque, le dialogue politique ou, si l'on préfère, le pamphlet dialogué. Nous savons (16) que Curion le père avait mis sous forme de dialogue écrit une conversation réelle tenue autrefois entre lui-même, son fils et C. Vibius Pansa au sortir d'une séance du Sénat. Le sujet en était la politique césarienne que Curion attaquait violemment. Ce recours au dialogue est d'autant plus remarquable qu'il semble avoir été spontané et comme instinctif. Cicéron ne nous dit-il pas de Curion que « jamais homme, parmi ceux qui ont joué quelque rôle, (ne fut) si inculte ni si fruste; il ne connaissait aucun poète, n'avait lu aucun orateur, ne s'était jamais préoccupé d'apprendre quoi que ce soit en histoire, il ignorait et le droit public et le droit privé et civil... » (17)? Nous avons ici la preuve qu'il existe, dès ce temps, un dialogue purement romain, indépendant de toute imitation grecque — si l'on met à part une imprégnation très générale et l'idée, assez vague, que la forme dialoguée est susceptible de constituer un mode d'expression efficace. Ce dialogue jaillit, en quelque sorte, de l'expérience quotidienne, et son art, tout spontané, est bien celui de l'atellane ou du mime — celui, aussi de Lucilius et de la *satura*. Le pamphlet de Curion met en scène le drame quotidien de la vie politique; il est continuation directe des discussions qui se tiennent « dans les couloirs » de la Curie. Et les idées qu'il débat ne sont pas des principes généraux, ce sont les opinions effectivement soutenues par tel ou tel. Comme le dialogue satirique de Lucilius, celui de Curion est une « page de journal ».

(16) Cic., *Brutus*, 218 et suiv.

(17) Cic., *ibid.*

Hirzel remarque avec beaucoup de justesse (18) que le dialogue romain est volontiers institué entre un père et un fils — et nous avons vu que celui de Curion n'échappe pas à cette règle — alors que cela est tout à fait exceptionnel en Grèce. C'est que le Romain se défie des maîtres professionnels pour l'éducation de ses enfants. Sans doute, dès le ve siècle avant Jésus-Christ (si Tite-Live ne nous a pas abusés par un anachronisme) nous voyons de « petites écoles » installées au Forum (19), mais une fois acquis les rudiments, la formation du jeune homme passe aux mains du *Pater Familias* qui, seul, peut en faire un *uir bonus*. Cette formation est fondée surtout sur l'exemple, le jeune homme accompagnant son père et s'instruisant à le regarder vivre, mais elle est aussi complétée par des entretiens systématiques dont la littérature a gardé le souvenir. C'est ainsi que le vieux Caton adresse à son fils l'essentiel de ses ouvrages techniques et moraux. Le petit propriétaire de Tusculum s'inspire évidemment des traités didactiques grecs (20) mais il les adapte aux coutumes romaines, à cette éducation villageoise dont les échos attardés se retrouveront chez Horace, au temps où la province conservait des mœurs que la Ville avait oubliées.

***

Lorsque Cicéron compose ses grands dialogues, il a donc déjà derrière lui toute une tradition, fort vivante, du dialogue latin, dont les caractères s'imposent à lui : dialogue concret, à tendance historique, dialogue dominé par l'autorité de quelque personnage prestigieux, dialogue orienté, aussi, vers la *suasoria* chère aux rhéteurs, c'est-à-dire la reconstitution vraisemblable des pensées et des sentiments d'interlocuteurs connus de tous, dialogue volontiers didactique — tout cela pèse sur le dialogue cicéronien à sa naissance. En revenant à Platon, Cicéron aura conscience d'innover et de rompre avec une tradition déjà ancienne. Il s'efforcera de se hausser jusqu'à une conception plus vaste, moins scolaire, que celle des philosophes contemporains et, pour cela, il rompra avec les influences cyniques, renonçant à la liberté extrême du dialogue « ménippéen », qui séduira Varron. Et cependant, son imitation se trouvera contrainte et limitée par les tendances propres du dialogue romain. Les entretiens mis en scène ne seront pas les libres propos de l'*agora* ou du gymnase, mais les conversations un peu apprêtées qu'il tient avec ses amis dans une villa, ou bien celles qu'il tente de reconstituer, entre Scipion et ses familiers, dans les jardins d'autrefois. Et chacun comparaîtra avec son caractère, ses opinions; les doctrines s'incarnent, perdent, à ce contact, leur pureté première, les Idées quittent le monde du Noumène pour descendre au niveau des réalités quotidiennes. Le mythe même s'y assagit, et gagne on ne sait quelle vraisemblance : ce n'est plus un quelconque voyageur de l'Au-delà qui revient conter son expérience, c'est le vainqueur de Carthage qui rapporte un songe prophétique, véritable révélation mystique où les éléments de vérité se mêlent intimement au romanesque et où l'ironie perd ses droits. A aucun degré le dialogue cicéronien n'est une transposition maladroite de Platon; il répond aux conditions de la vie et de la pensée romaines, il est le reflet d'une société essentiellement aristocratique, soucieuse d'action plus que de contemplation — et telle est sans doute la raison de leur influence et celle aussi, de leur beauté.

Pierre GRIMAL.

(18) *Op. cit.*, I, p. 429.

(19) Liv., III, 44, 6 (épisode de Virginie).

(20) Les livres adressés par Caton à son fils furent probablement écrits vers 180, c'est-à-dire avant que la bibliothèque du roi Persée ne fût transportée à Rome, après Pydna (167) — mais il y avait des livres grecs à Rome avant cette date, et la préface de Caton, lui-même, fait allusion aux lectures de l'auteur à Athènes (Plin., *N.H.*, XXIX, 7, 14; cf. Rostagni, *op. cit.*, I, p. 155).

A travers les Livres

LITTÉRATURE FRANÇAISE

M.-F. Guyard : *La Grande-Bretagne dans le roman français*, 1914-1940. Paris, Didier, 1954, 394 p.

La légitimité et l'intérêt de ce type d'enquête — qui a déjà inspiré d'autres excellentes thèses de doctorat sur l'« image » d'un pays étranger dans une littérature nationale — sont contestés par certains comparatistes étrangers. Reconnaissons que le cadre adopté par M. Guyard suscite des objections. Personne ne lui reprochera l'heureux et agile éclectisme avec lequel il use tour à tour, ou simultanément, des modes d'approche ou de classement les plus modernes : « géographie littéraire », « générations littéraires », « mythes » — ainsi que d'autres plus classiques, comme la statistique. Mais il n'en sera pas de même de quelques lignes de l'*Avant-Propos*, où, tout en se déclarant « fidèle à la littérature », l'auteur ajoute, avant de présenter l'ouvrage comme une « étude d'histoire et non étude d'influence » :

« Volontairement limitée au domaine littéraire, une telle recherche peut donc aider à comprendre la formation de l'opinion publique. »

Sans doute n'est-ce pas là le seul objet du livre, ni même le principal. On ne saurait prétendre sans mauvaise foi que cette enquête sur la littérature se fixe un objectif extra-littéraire. Il reste pourtant qu'un genre littéraire ne peut guère nous offrir à lui seul une « image » globale, même si ce genre est, comme c'est le cas pour le roman, le plus riche et le plus représentatif de notre littérature à l'époque considérée. Les grandes revues (ne parlons pas de la presse) n'instruiraient-elles pas mieux l'historien que les œuvres littéraires elles-mêmes ? Le cadre adopté ne permet de leur consacrer qu'une quinzaine de pages, excellentes d'ailleurs. On objectera encore qu'il n'est pas prouvé que le lecteur français connaisse l'Angleterre par ses compatriotes romanciers plutôt que par les traductions de l'anglais (voire les originaux) circulant en France.

Hâtons-nous de dire que M. Guyard nous donne tout ce que promet son titre. Aux réserves que nous venons de faire sur le sujet, nous n'en ajouterons qu'une, sur le plan; encore faut-il admettre que le plan était en partie dicté par le sujet. Etudiant successivement les contacts entre l'Angleterre et nos romanciers, les Anglais dans le roman français, enfin notre image de la civilisation britannique; l'auteur assujettit à une rigoureuse et ingénieuse subdivision ternaire l'intérieur de ces trois grandes parties. Ce système l'entraîne à morceller les œuvres en thèmes à cataloguer, quitte à faire reparaître à trois ou quatre reprises le même romancier, selon qu'il est étudié comme voyageur, comme champion (ou détracteur) du *gentleman*, comme peintre de Londres, comme interprète des mœurs anglaises. Les plus privilégiés (ceux qui, comme Abel Hermant, Maurois ou Louis Hémon, ont surtout cherché outre-Manche leur inspiration) n'échappent pas eux-mêmes à ce dur traitement.

Toutes ces critiques sont d'ordre formel. Le contenu du livre mériterait plus d'éloges que n'en peuvent enfermer les limites de ce compte rendu. Le domaine était immense, et presque inexploré, si l'on met à part l'*Histoire du roman français depuis* 1918, de C.-E. Magny. M. Guyard a dû souvent faire œuvre de critique; rôle qui convient fort bien à sa plume alerte, mordante, souvent spirituelle, très rarement injuste. Les chapitres sur Louis Hémon, belle réhabilitation d'un écrivain prisonnier du succès de sa *Maria Chapdelaine*, sont parmi les plus riches et les plus neufs. L'aisance de M. Guyard ne doit pas faire illusion; les fondations de son élégant édifice sont solides, et satisfont à toutes les exigences de la construction universitaire. Mais personne ne croit plus, espérons-le, qu'une thèse doive être ennuyeuse. La sûreté, souvent discrètement ironique, du jugement, la pureté de l'expression, l'art de l'analyse et de l'exposition, sont de sûrs garants de cette « fidélité à la littérature » dont l'auteur ne se réclame pas en vain.

J. Voisine

Henri Roddier : *L'abbé Prévost, l'homme et l'œuvre* (Connaissance des Lettres). Paris, Hatier-Boivin, 1955, 200 p.

A nos connaissances sur la biographie de Prévost, l'auteur apporte d'importants compléments et corrections, établissant qu'il fut trois fois soldat et trois fois novice, perçant l'anonymat d'une maîtresse qui fut pour cet homme de plaisir particulièrement ruineuse, prouvant enfin qu'il ne traduisit pas la *Pamela* de Richardson. A l'étude de l'homme succède celle du romancier. Prévost n'est pas seulement l'auteur de *Manon Lescaut*. Tout en plaçant au centre de son livre une étude fine et serrée de ce roman que méconnut le XVIIIe siècle, mais qu'a seul voulu connaître le XIXe, M. Roddier nous montre en *Cleveland* un véritable roman préromantique du « mal du siècle ». Il éclaire de façon convaincante l'œuvre romanesque par des références à la vie de l'homme. Il fait comprendre que l'art du romancier doit être étudié aussi chez le traducteur, qu'il serait plus juste d'appeler adaptateur, de Richardson. C'est en effet Prévost lui-même, autant que l'écrivain anglais, qui exerça une si puissante emprise sur les lecteurs français de *Clarisse*. Le problème tant rebattu de l'influence de Richardson sur Rousseau s'en trouve renouvelé: non seulement faut-il moins songer, en lisant l'*Héloïse*, « au réalisme de *Clarisse* qu'à l'idéalisme de *Grandisson* », mais la dette de Rousseau concerne encore d'autres écrits de l'industrieux traducteur, comme l'*Histoire des Voyages*.

Le romancier se double en effet d'un polygraphe, traducteur et essayiste. Une troisième partie est

consacrée à ces activités, soulignant principalement le rôle de l'abbé philosophe dans le mouvement des idées et dans l'initiation à la culture d'outre-Manche.

L'étendue et la sûreté de l'information, l'importance des mises au point et des problèmes soulevés, font de ce petit ouvrage une contribution de premier ordre à l'histoire du roman au XVIIIe siècle.

J. V.

Marcel A. Ruff : 1°) *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris, A. Colin, 1955, 492 p.

2°) *Baudelaire, l'homme et l'œuvre* (Connaissance des Lettres). Paris, Hatier-Boivin, 1955, 212 p.

Les réserves que nous inspirent le titre et la composition en diptyque de cette importante thèse de doctorat n'atteignent pas la solidité et l'originalité de l'interprétation de Baudelaire qu'elle nous apporte. Mais pourquoi faut-il que Baudelaire n'apparaisse qu'à la page 141 ? Les trois dernières parties traitent magistralement de l'esprit du mal *dans* l'esthétique baudelairienne; c'était là un magnifique sujet qui se suffisait à lui-même. Les deux premières parties, trop longue introduction sur l'esprit du mal *avant* Baudelaire (sujet combien tentaculaire !) contiennent la matière d'un autre livre. En principe, l'auteur y passe en revue la littérature « noire » du XVIIIe siècle (« Descente aux Enfers ») et de la première moitié du XIXe (le titre « Emmanuel et Satan » évoque les deux faces du romantisme). En fait, l'enquête sur le XVIIIe siècle s'élargit dangereusement. M. Ruff ne se contente pas d'étudier des aspects bien délimités du problème, comme le « libertinage sérieux » de Laclos, ou « le fond de l'abîme » (Rétif, Sade). Il met en cause (on comprend plus loin pourquoi) toute les philosophies anti-catholiques du temps, et fait défiler toute la littérature romanesque ou presque de Marivaux à la *Nouvelle Héloïse* en passant par Richardson. Mais il ne nous dit pas quels sont, parmi tous ces livres, ceux qu'a effectivement lus Baudelaire. C'est seulement au début de la cinquième partie, par exemple, que nous apprenons ce que Baudelaire a tiré de telle page de Buffon (pp. 285-6).

Les chapitres sur le préromantisme et le romantisme sont généralement exempts de telles longueurs, et font bien ressortir la continuité entre l'élément pervers du XVIIIe siècle et le premier romantisme satanique, celui de Byron et de Maturin (ce dernier fait l'objet de la thèse complémentaire de M. Ruff, qui paraîtra prochainement). Les pages sur la « deuxième génération romantique » (celle des *Jeune-France*, marquée par des souffrances beaucoup moins littéraires) fournit enfin une excellente introduction à Baudelaire.

M. Ruff retrace alors la genèse des idées, des sentiments, de la philosophie morale et religieuse du poète. Comme l'indique le titre de la cinquième et dernière partie, *Fleurs du Mal*, ce recueil, étudié dans sa lente gestation, dans ses enrichissements successifs, constitue le sommet d'une évolution spirituelle (pour Baudelaire, il n'est de problèmes que spirituels, écrit M. Ruff) dont le principe actif serait l'esprit janséniste. Le « berceau janséniste » du poète, dont le père a bel et bien été prêtre, est le point de départ de cette histoire intérieure, retracée avec un soin exemplaire. « C'est un fait (p. 148) qu'avec une remarquable persistance, à chaque détour de notre enquête le jansénisme a montré son visage .» Ce « jansénisme » n'est peut-être dans un ou deux cas qu'une sincère et grave conviction catholique (les dernières volontés du général Aupick, p. 150); mais nous n'avons pas qualité pour en discuter. Seule nous importe l'impartialité du travail; elle nous paraît inattaquable. On appréciera par exemple la critique serrée et prudente à laquelle sont soumis (pp. 353-8) des textes délicats où les récents commentateurs ont recherché l'expression des sentiments religieux du Baudelaire des dernières années.

On retrouvera dans *Baudelaire, l'homme et l'œuvre*, l'essentiel des découvertes de M. Ruff, les grandes lignes de son étude sur la composition des *Fleurs du Mal*, et l'affirmation que le sens du péché donne à la pensée du poète son unité, expliquant entre autres son attitude vis-à-vis de la nature (p. 161) ou son dandysme (162). Mais le cadre de l'étude dépasse naturellement la seule esthétique; il s'agit d'une mise au point sur tous les problèmes posés par la vie de Baudelaire et par sa poésie.

Le lecteur est prévenu dès la première page que « de vastes zones d'ombre subsistent encore dans le domaine baudelairien ». M. Ruff n'a pu par exemple établir si Baudelaire a vu l'Inde (p. 19), ou quelle contribution il avait pu fournir à un recueil poétique de Prarond (34). Il apporte cependant à la biographie d'importantes rectifications, qui paraissent définitives : les rapports entre Baudelaire adolescent et son beau-père furent très cordiaux; la tentative de suicide de 1845 fut sérieuse; Jeanne Duval mérite d'être réhabilitée. La dette de Baudelaire envers ses maîtres est évaluée à ses justes proportions; chez Gautier, Baudelaire n'admire sans réserves que « l'auteur d'œuvres brillantes et romantiques où sont agités les grands problèmes de la destinée humaine » (72), restant résolument hostile au champion de l'Art pour l'Art; en Poe, il distingue de même le « jongleur » de l'authentique poète dont il partage les aspirations vers le spirituel (83-5); il n'a par contre jamais caché qu'il était redevable à Hoffmann de sa théorie des « correspondances ». M. Ruff le rappelle, et se garde bien — nous lui en savons gré — de s'empêtrer dans la confuse exégèse swedenborgienne qui aurait pu séduire un critique moins prudent.

Les contradictions qu'on prête à Baudelaire viennent surtout, pour M. Ruff, de ce qu'on prend souvent pour des témoignages sur lui-même, des déclarations qui portent sur la nature humaine en général (66). Aux difficiles problèmes posés par l'attitude politique et sociale du poète (53), par les rapports qu'il établit entre moralité et art (76), M. Ruff apporte des solutions mesurées mais nettes, appuyées sur des documents. Un des chapitres les plus réussis étudie sous le titre « Sorcellerie évocatoire », la technique poétique. La défense de cet art qui « sacrifie le détail à l'ensemble », l'examen de la « versification révolutionnaire », l'analyse des « timbres dominants », tout cela est excellent et permet de souscrire sans réserves à la conclusion, qui insiste sur le rôle capital de Baudelaire dans la « transformation de la notion de poésie ».

J. V.

Antoinette Jagmetti : *La Bête humaine d'Emile Zola*, Droz, 1955, 83 p.

« Le monde de la *Bête humaine* est celui du machinisme, de la technique, dans lequel surgissent soudain les forces passionnelles trop longtemps réprimées. » Cet essai montre comment la machine symbolise à la fois ce « monde fermé » et ces « puissances élémentaires ». On souhaiterait parfois qu'il le fît avec plus de précision, qu'il fût moins descriptif, plus attentif à examiner les procédés de Zola, en un mot qu'il justifiât plus complètement son sous-titre : « étude de stylistique critique ».

Jacques Robichez.

Guy Robert : « 1835. *Pensées littéraires* ». — *Etude de deux manuscrits de George Sand.* Extrait des *Annales littéraires* de l'Université de Besançon, 1954, tome I, fasc. 4, 2e série, Langue et littér. franç., 1; 59 p.

M. Robert publie le carnet intime de George Sand que M. P. Reboul a fait connaître d'autre part dans la *Revue des sciences humaines.* Notes de lecture, jugements politiques, portraits, confidences, ces textes, abondamment corrigés par George Sand, apportent un témoignage précieux sur une période décisive de son existence. Le commentaire est discret et prudent. Il est curieux de constater que les lectures de M. Robert, ses interprétations et ses conclusions ne s'accordent pas toujours avec celles de M. Reboul. Divergence qui donne au carnet de George Sand un intérêt supplémentaire : ces pages demeurent vivantes et n'ont pas encore livré tous leurs secrets.

M. Robert présente et étudie ensuite avec beaucoup de rigueur et de finesse les variantes de deux manuscrits mis récemment à la disposition du public de la Bibliothèque Nationale : celui de la *Petite Fadette* et celui des *Maîtres sonneurs.*

J. R.

André Vial : *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, 1954, 640 p.

M. Vial nous engage à réviser l'opinion selon laquelle en Maupassant l'artiste des contes l'emporte de beaucoup sur celui des romans. Comment s'est formé le romancier, comment il a évolué, quelles sont les originalités de sa technique, telles sont les trois parties de cet ouvrage. Dans la première, l'auteur commence par dégager la doctrine de Maupassant. Il examine ensuite comment et pourquoi sa philosophie se ramène à une lugubre vision du monde, d'une humanité dominée et écrasée par la fatalité. On voit que sur ce point le romancier se sépare de Zola et M. Vial montre en effet de quelle manière l'auteur de *Bel-Ami* est naturaliste, mais en quoi ce naturalisme est original, « une enclave en terre étrangère de la République autoritaire de Médan ».

D'*Une Vie* à *Notre Cœur*, M. Vial retrace ensuite, dans le choix des thèmes et dans la tonalité de chacun des six romans, une évolution qui s'explique par l'expérience de Maupassant, par le progrès de ses souffrances et qui le conduit du *roman de mœurs* au *roman psychologique.* Le troisième chapitre de cette deuxième partie, *Conte, nouvelle, roman : définitions et rapports successifs*, l'un des plus remarquables du livre, est d'un intérêt qui dépasse l'œuvre de Maupassant. L'auteur oppose ici contes et romans, en soulignant dans les premiers le « choix d'un trait, d'un instant d'émotion uniques », dans les seconds « l'intervention de la durée »; en montrant aussi comment le conte garde toujours le caractère d'un récit, où le conteur, qui nous est connu, humanise, intellectualise l'événement, tandis que le romancier, lui, se dérobe, « fabrique de l'inconnu et du particulier », non plus dans un *récit*, mais dans une *vision.* Entre les deux, la nouvelle apparaît comme un genre hybride. Or, M. Vial constate chez Maupassant, de 1883 à 1890, deux tendances : d'une part il allonge ses contes, passe du tableau de mœurs au grand sujet, manifeste une émotion de plus en plus sensible; d'autre part, il s'écarte peu à peu du genre lui-même au profit des romans et ceux-ci perdent de plus en plus les ressemblances qu'ils offraient d'abord avec les courts récits.

L'ouvrage se termine par trois chapitres où M. Vial étudie « les moyens de l'*illusion* et la technique de la *vraisemblance* ». Chaque roman est un « fragment organique de durée ». Les différents moyens d'en assurer la cohésion se ramènent soit à la réminiscence, soit à l'anticipation, technique approfondie et spiritualisée, à mesure que s'affirmait la maîtrise du romancier. M. Vial définit ensuite les « procédés de présentation directe » de Maupassant, comment il impose à son lecteur « la sensation même des choses », obtient la *vraisemblance :* ce n'est pas l'auteur qui observe, il « délègue ses pouvoirs » à un *personnage-témoin.* D'autre part, à l'analyse traditionnelle il substitue volontiers le dialogue. M. Vial ne dissimule pas cependant que Maupassant a été de moins en moins fidèle à cette méthode de discrétion et d'effacement. Avec la même impartialité, il montre l'évolution de son style, un style qui s'est voulu classique, qui subit néanmoins « la contagion de l'écriture artiste », qui en assimile avec originalité les plus heureuses innovations, mais qui se gâte enfin, s'abâtardit dans la platitude et la phraséologie.

On regrettera peut-être que la conclusion de M. Vial soit si brève. Et, pour l'économie générale du livre, il eût été souhaitable, en revanche, que la première partie fut allégée. Elle est plus longue à elle seule que les deux autres réunies. Mais, ces réserves faites, on ne peut que louer une documentation d'une richesse exceptionnelle, un style heureux en formules, une analyse qui n'est pas seulement fine et perspicace, mais aussi d'une rare ténacité. L'auteur traverse et retraverse en tous les sens les six romans de Maupassant. Ces cheminements se recoupent en des carrefours où les répétitions ne pouvaient sans doute être évitées, mais qui multiplient les points de vue et donnent l'impression que rien n'a été laissé dans l'ombre. Cette étude magistrale ne convertira peut-être pas sans résistance les lecteurs qu'afflige la « vulgarité » de Maupassant. Au moins les incitera-t-elle à examiner de plus près et objectivement les pièces d'un procès que l'on pouvait croire jugé, à relire par exemple... ou à lire ce *Fort comme la Mort*, placé par M. Vial sur le même rang que les chefs-d'œuvre de Marivaux, de Racine et de Madame de La Fayette.

Jacques Robichez.

André Vial : *La Genèse d'« Une Vie »*, Annales de l'université de Lyon. Paris, Les Belles Lettres, 1954, 146 p.

C'est au premier roman de Maupassant (1883) que M. Vial applique dans cet ouvrage la même

rigoureuse méthode. Il situe chronologiquement (1877-1883) l'effort créateur du romancier. Il analyse ensuite les éléments constitutifs d'*Une Vie*, en montrant ce qu'ils doivent au souvenir, à la réminiscence, à l'imitation, à l'invention originale. Enfin, un examen minutieux des repentirs et des variantes surprend Maupassant au travail, préoccupé avant tout de la « vraisemblance » d'une *vision continue*.

J. R.

AUTRES LIVRES REÇUS :

A. Rougerie : *Textes choisis, explications françaises, lectures suivies et dirigées, avec notes, questions et exercices*, à l'usage de la classe de troisième des collèges techniques. Dunod, 1955, 290 p.

Dans la collection des Classiques illustrés Vaubourdolle :

Mallarmé : *Pages choisies*, introduction et notes de Guy Delfel, Hachette, 1954.

Rimbaud : *Pages choisies*, introduction et notes de H. de Bouillane de Lacoste. Hachette, 1955.

LITTÉRATURE GRECQUE

Thucydide : *La Guerre du Péloponnèse*, l. VI et VII. Texte établi et traduit par Louis Bodin et Jacqueline de Romilly (Collection des Universités de France), XXXVI + 173 pages, in-8°; Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1955.

Au tome I de l'Histoire de Thucydide de la Collection des Universités de France a succédé rapidement un deuxième comprenant les livres VI et VII, le récit de l'Expédition de Sicile : c'est l'achèvement, par Mme de Romilly, de l'édition et de la traduction préparées par L. Bodin. Conformément au programme de la série, le volume comporte une introduction consacrée à l'analyse du récit et aux questions de méthode historique et de composition qu'il soulève; signalons aussi un petit appendice topographique indispensable à la compréhension de la lutte autour de Syracuse.

En quelques pages, l'essentiel de problèmes parfois des plus complexes, comme celui de l'origine des cités siciliennes ou celui de la fin de la tyrannie à Athènes, nous est exposé avec une clarté et une sûreté de jugement remarquables. Que pourrait-on ajouter, en effet, à l'appréciation consacrée à la version thucydidéenne de la chute des Pisistratides? « Cette logique fournirait un argument de vraisemblance, si l'on était certain qu'elle n'a pas été, déjà pour Thucydide, la seule raison déterminante. L'intelligence, liée à une information sûre, nous apporte la perfection du récit historique; dans un domaine plus incertain, elle inquiète. D'aucune manière, elle n'offre prise à la moindre critique interne » (p. xxi).

Ces mêmes qualités de pénétration et de compréhension permettent à Mme de Romilly d'écarter les thèses « généstistes » sur la rédaction de ces deux livres et de nous faire sentir leur unité profonde et totale. Dans ce récit de la dramatique et fatale Expédition de Sicile, le génie de Thucydide s'affirme peut-être avec le plus de netteté et de pureté : comme le dit encore l'introduction : « C'est par l'intelligence qu'il donne à son récit cette résonance de tragédie » (p. xxv). Est-il besoin d'ajouter que l'historien a trouvé justement pour cette partie capitale de son œuvre une traduction qui s'accorde parfaitement avec sa pensée et son esprit?

E. Will.

A travers les revues d'histoire littéraire

Abréviations

BB	Bulletin du Bibliophile.
BGB ...	Bulletin de l'Association Guillaume Budé.
BHR ..	Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance.
C	Critique.
CAIEF.	Cahiers de l'Association internationale des Études françaises.
CS.....	Cahiers du Sud.
D	Divan.
Ét.	Études.
Eu.	Europe.
FR	French Review.
FS	French Studies.
MF	Mercure de France.
MLR ..	Modern Language Review.
NNRF .	Nouvelle Nouvelle Revue Française.
RDM...	Revue des Deux Mondes.
RHLF .	Revue d'Histoire Littéraire de la France.
RHT ..	Revue d'Histoire du Théâtre.
RLC ...	Revue de Littérature comparée.
RLM ..	Revue des Lettres modernes.
RP	Revue de Paris.
RR	Romanic Review.
RSH ..	Revue des Sciences humaines.
RU	Revue Universitaire.
TR	Table Ronde.

Apollinaire. — Pierre Orecchioni : *Le thème du Rhin dans l'inspiration de Guillaume Apollinaire*, RLM, mars-avril 1955.

— Raymond Warnier : *Apollinaire et l'Allemagne, précisions bibliographiques*, RLC, juillet-septembre 1955.

Balzac. — Maurice Regard : *Balzac et Charles Didier. Documents inédits*, RSH, juillet-septembre 1955. (En particulier à propos de la publication de *David Séchard*, de juin à août 1843 dans l'*Etat* et le *Parisien-l'Etat*.)

— Roger Pierrot : *A propos d'un livre récent. Hetzel*

*et l'*Avant-propos *de la* Comédie humaine, RHLF, juillet-septembre 1955.

— Voir aussi **Rimbaud.**

Banville. — Eileen Souffrin-Le Breton : *Théodore de Banville et la musique ; avec des lettres inédites*, FS., juillet 1955.

Barrès. — René Gillouin : *Autour de quelques lettres de Maurice Barrès*, RDM, 15 mai, 1er juin 1955.

Baudelaire. — Claude Pichois : *A propos d'un poème de Baudelaire : du nouveau sur Jeanne Duval*, RHLF, avril-juin 1955. (A propos du poème : *Les yeux de Berthe*.)

— J.-P. Richard : *Le vertige de Baudelaire*, C, septembre-octobre 1955.

— Claude Pichois : *La première poésie imprimée de Baudelaire*, MF, 1er octobre 1955. (Chanson satirique contre Casimir Delavigne parue dans le *Corsaire* du 1er février 1841.)

Bernanos. — Guy Gaucher : *Le thème de la mort dans les romans de Bernanos* (suite et fin), RLM, janvier et février 1955.

Céard. — C.A. Burns : *A disciple of Gustave Flaubert, some unpublished letters of Henry Céard*, MLR, avril 1955. (Montre en citant des lettres inédites de Céard le culte constant du romancier pour Flaubert.)

Claudel. — La *Table-Ronde* a consacré à Claudel son numéro d'avril 1955. (Articles sur Claudel et lettres inédites du poète.)

— La *Nouvelle Nouvelle Revue française* a publié le 1er septembre 1955 un *Hommage à Claudel* avec quatre pages d'illustrations h.t. et des textes inédits de Claudel.

— Henri Guillemin : *Claudel jusqu'à sa « conversion »*, RP, avril et mai 1955.

— Georges Cattaui : *La symbolique de Claudel*, C, août 1955.

Cocteau. — Le numéro de la *Table-Ronde* d'octobre 1955 est consacré à Cocteau.

Corneille. — P.-J. Yarrow : *The denouement of* Le Cid, MLR, juillet 1955. (S'efforce de réfuter l'interprétation selon laquelle Rodrigue n'épouserait pas Chimène.)

Diderot. — Yves Benot : *Le rire de Diderot*, Eu., mars 1955. (Introduction et commentaire d'un *Plan d'opéra-comique* de Diderot (fonds Vandeul) publié dans la même livraison d'*Europe*.)

— Le texte de Diderot a été en outre publié et commenté par J. Robert Loy, RR, février 1955.

— Il a été commenté par Jacques Proust, RHT, 1955, II.

Flaubert. — Albert Kies : *Une lettre inédite de Flaubert à Louis Bouilhet*, RHLF, janvier-mars 1955. (Projets de théâtre, 10 juillet 1863.)

Gautier. — Jean Richer : *Théophile Gautier à Constantinople*, MF, 1er mars 1955. (Lettres inédites.)

— Jean Richer : *De « Constantinople » au « Roman de la Momie ». Notes sur deux ouvrages de Théophile Gautier*, RHLF, juillet-septembre 1955. (Description inédite du Bosphore; emprunts de Gautier au *Journal de Constantinople ;* souvenirs du voyage en Turquie dans le *Roman de la Momie*.)

— Voir aussi **Nerval.**

Giraudoux. — Paul Vernois : *Jean Giraudoux lycéen*, RU, janvier-février 1955.

Guez de Balzac. — W.R. Quynn : *Three unpublished letters of Guez de Balzac*, RR, décembre 1954. (Lettres au Cardinal La Valette, 1618 ou 1619; à Chapelain, septembre 1638 et mars 1639.)

Hugo. — Max Bach : *Critique littéraire ou critique politique? Les derniers romans de Hugo vus par les contemporains*, FR, octobre 1954. (La presse des *Travailleurs de la Mer*, de l'*Homme qui rit*, de *Quatre-vingt-treize*.)

— Henri Guillemin : *Feuilles paginées et autres*, TR, mai 1955. (Textes inédits.)

Huysmans. — André Thérive : *Huysmans et le « Huysmanisme »*, TR, mars 1955.

Lamartine. — M.-F. Guyard : *Etudes lamartiniennes, avec des documents inédits*, RHLF, avril-juin 1955. (*Lamartine et Azaïs.* — *Marianne de Lamartine :* plusieurs lettres inédites de la femme du poète mettent en lumière un charme et une délicatesse méconnus.)

Lamennais. — Jacques Vier : *Lamennais et la Comtesse d'Agoult. Documents inédits.* RHLF, janvier-mars 1955.

Mably. — E. Harpaz : *Mably et ses Contemporains*, RSH, juillet-septembre 1955. (Met au point la question de la notoriété de Mably et celle de l'influence exercée par lui.)

Mallarmé. — A.W. Raitt : *Autour d'une lettre de Mallarmé*, RSH, janvier-mars 1955. (Commentaire d'une lettre de Mallarmé à Villiers du 24 septembre 1867 où le poète exprime à la fois l'angoissante expérience qu'il vient de vivre et l'esthétique nouvelle qu'il a conçue.)

— Charles Chassé : *Le thème de Hamlet chez Mallarmé*, *ibid.*

— Léon Cellier : *« Sur les bois oubliés... » ou Mallarmé l'humain*, *ibid.* (Exégèse du sonnet « Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre ».)

— A.R. Chisholm : *Three difficult sonnets by Mallarmé*, FS, juillet 1955. (Commentaire de *Tout Orgueil fume-t-il du soir-Surgi de la croupe... — Une dentelle s'abolit...*)

— André Parreaux : *Le tombeau de Beckford par Stéphane Mallarmé*, RHLF, juillet-septembre 1955. (Vigueur et pénétration de Mallarmé critique dans la *Préface de « Vathek »*.)

— A. Gill : *From « Quand l'ombre menaça » to « Au seul souci de voyager » : Mallarmé's debt to Chateaubriand*, MLR, octobre 1955. (En écrivant *Quand l'ombre menaça...*, Mallarmé se serait opposé à la thèse centrale du *Génie du Christianisme*. Au contraire, *Au seul souci de voyager*, où l'auteur relève des réminiscences des *Mémoires d'Outre-Tombe*, serait un « Tombeau de Chateaubriand ».)

Molière. — Frank W. Lindsay : *Alceste and the « Sonnet »*, FR, avril 1955. (Rapprochement entre la situation d'Alceste et le sujet du sonnet d'Oronte.)

Musset. — Marjorie Shaw : *A propos du « Fantasio » d'Alfred de Musset*, RHLF, juillet-septembre 1955. (Pose le problème des sources de la pièce.)

Nerval. — Jean SENELIER : *Trois apocryphes de Gérard de Nerval*, RHLF, avril-juin 1955.

— Jean RICHER : *Compléments à la correspondance de Gérard de Nerval, ibid.*

— J. POIRIER : *Une lettre inédite de Marie Pleyel, ibid.*

— Gisèle MARIE : *Une lettre inédite de Liszt à Nerval, ibid.*

— Jean POMMIER : *Sur deux lettres de Gérard de Nerval, ibid.*

— Jean RICHER : *Une collaboration Gautier-Gérard : l'étude sur Henri Heine signée de Nerval, ibid.*

— Jean ONIMUS : *Artémis ou le Ballet des heures*, MF., 1er mai 1955. (Propose une explication du titre de ce sonnet.)

— G.H. LUQUET : *Gérard de Nerval et la Franc-Maçonnerie, ibid.* (Emprunts de Nerval à deux ouvrages traitant de la Franc-Maçonnerie.)

— François CONSTANS : *Nerval et l'amour platonique. La Pandora, ibid.*

— Gilbert ROUGER : *Nerval et Louis-Philippe, ibid.* (Collaboration de Nerval en 1836 au journal gouvernemental : *Le Carrousel.*)

— Jean RICHER : *L'Ane d'or.* (Dans ce recueil satirique de 1842, attribué à Edmond Texier, M. Richer propose de restituer à Nerval cinq chapitres. Il publie l'un d'entre eux, *Le Bal de l'Opéra*, dans NNRF, février 1955 et deux autres, *Une âme sans corps* et *Séance humanitaire*, dans MF, 1er mai 1955.)

— Gisèle MARIE : *Poésies et Poèmes de jeunesse*, TR, juin 1955.

— Jean RICHER : *Gérard de Nerval et « Sylvie »*, RP, octobre 1955.

Nodier. — Richard SWITZER : *Charles Nodier : a reexamination*, FR, janvier 1955. (Commente l'actuel renouveau d'intérêt en faveur de Nodier.)

Prévost. — H. RODDIER : *L'abbé Prévost, homme de lettres et journaliste*, RLC, avril-juin 1955.

— M.R. de LABRIOLLE-RUTHERFORD : *Les procédés d'imitation de l'abbé Prévost dans « le Pour et le Contre »* (1733-1740), *ibid.*

Proust. — Jacques de LACRETELLE : *Souvenirs sur Proust*, TR, juin 1955.

— Philippe KOLB : *Marcel Proust-Jacques Rivière. Choix de lettres, ibid.* (Présentation et publication de certaines lettres échangées par Proust et Rivière entre 1914 et 1922.)

— Jean ROUSSET : *Notes sur la structure d'« A la recherche du Temps perdu »*, RSH, juillet-septembre 1955.

— Voir aussi **Rimbaud.**

Rabelais. — M.A. SCREECH : *La mort de Pan et la mort des héros dans le Quart Livre de Rabelais*, BHR, 1955, tome XVII, 1.

— Marcel DE GRÈVE : *Rabelais au pays de Brueghel. Réflexions sur la popularité de Rabelais dans les Pays-Bas du XVIe siècle*, BHR, 1955, tome XVII, 2.

— V.L. SAULNIER : *Sur un personnage de Rabelais, Frère Bernard Lardon*, BGB, mars 1955. (L'anecdote qui ouvre le chapitre XI du Quart Livre remonterait à un fait réel.)

Mathurin Régnier. — Gabriel RAIBAUD : *Les dédicaces des « Satires » de Régnier*, RU, mai-juin 1955.

Renan. — Michel GUGGENHEIM : *Le patriotisme de Renan*, FR, décembre 1954.

— Adrian JAFFE : *Ernest Renan's analysis of Channing*, FR, janvier 1955. (A propos de l'article de la *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1854 : *Channing et le mouvement unitaire aux Etats-Unis.*)

— Jean ONIMUS : *Les mauvais rêves d'Ernest Renan*, Et., avril 1955. (L'angoisse de Renan dans les *Dialogues philosophiques.* A-t-il prévu la Terreur « installée définitivement comme instrument de la Raison ? »)

Rimbaud. — V.P. UNDERWOOD : *Rimbaud et l'Angleterre*, RLC, janvier-mars 1955. (L'expérience anglaise de Rimbaud, ses traces dans la *Saison en Enfer* et les *Illuminations.*)

— Suzanne BERNARD : *Rimbaud, Proust et les Impressionnistes*, RSH, avril-juin 1955. (Procédés impressionnistes chez Proust et Rimbaud.)

— C.-A. HACKETT : *Rimbaud et Balzac, ibid.* (Rapprochement entre l'agonie du Père Goriot et certains passages de la *Saison en Enfer.*)

— Daniel A. DE GRAAF : *Une clé des « Illuminations » : l'Exposition universelle de* 1878, *ibid.* (Rapprochement entre deux articles décrivant l'Exposition, que Rimbaud aurait visitée, et certains passages de *Villes*, I et II.)

Rousseau. — D. HIGGINS : *Rousseau and the Panthéon. The background and implications of the ceremony of* 20 *Vendémiaire Year III*, MLR, juillet 1955. (Sens et portée du culte de Rousseau sous la Révolution.)

Sand. — Pierre REBOUL : *Un roman détruit de George Sand. A la recherche d' « Engelwald »*, RHLF, janvier-mars 1955. (Comment George Sand fut amenée à composer, à conserver inédit et enfin à détruire *Engelwald.* Ce qu'on peut conjecturer des personnages et de l'intrigue.)

Stendhal. — Jacques CHARPENTREAU : *Les termes anglais du Journal de Stendhal*, D., avril-juin 1955.

— V. del LITTO : *Sur un livre peu connu de Stendhal : « Rome, Naples et Florence en* 1817 », RLC, avril-juin 1955. (Intentions politiques de Stendhal. Emprunts à l'*Edinburgh Review.*)

Suarès. — *Destin d'André Suarès*, CS, 1955, no 329, textes inédits de SUARÈS et articles de Luc-André MARCEL, René GIRARD, Gabriel BOUNOURE, Mario MAURIN.

Valéry. — François GARRIGUE : *Gœthe et Valéry*, RLM, janvier, février, mars, avril, mai 1955.

Verlaine. — V.P. UNDERWOOD : *Le carnet personnel de Verlaine*, RSH, avril-juin 1955. (Transcription et commentaire d'un carnet tenu par Verlaine de 1872 à 1887.)

— Antoine FONGARO : « *L'espoir luit...* », *ibid.* (Propose une interprétation nouvelle du sonnet *L'Espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.*)

Verne. — *Europe* a consacré à Jules Verne la plus grande partie de son numéro d'avril-mai 1955.

Vigny. — Henri GUILLEMIN : *Journal d'un poète, fragments inédits présentés par Henri Guillemin*, TR, janvier 1955.

Jacques ROBICHEZ.

N.B. — La fin de cette revue paraîtra dans le prochain numéro.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Thème grec

NOTE LIMINAIRE

Cette note ne prétend pas révéler des secrets inédits aux étudiants que les programmes astreignent à faire des thèmes grecs, et certains trouveront, peut-être, qu'elle abonde en vérités d'une évidence excessive. Cependant Platon n'a-t-il pas dit qu'à son avis le proverbe selon lequel il faut reprendre deux et trois fois ce qui est bien a raison?

La première tâche du traducteur est d'établir le sens du passage proposé. On le sait, les contresens sur l'original sont sévèrement sanctionnés par les correcteurs, et non sans raison. Les éviter exige quelque pénétration et une connaissance adéquate de la langue de l'époque, mais aussi, dans une large mesure, une lecture attentive du texte *entier*. A traiter le passage comme une réunion fortuite de fragments qu'il est permis de traduire un à un, alors qu'il constitue, le plus souvent, un ensemble organisé logiquement, dont les diverses parties s'éclairent les unes les autres, on risque d'en méconnaître la signification sur plus d'un point.

En ce qui concerne la traduction, l'idéal serait de pouvoir trouver sans aide, grâce à des lectures abondantes et à une mémoire fidèle et toujours présente, les mots et les tours nécessaires ; et il est certain que, plus on s'en approche, plus l'exercice est facile et ses résultats satisfaisants. Cependant l'usage des dictionnaires ou lexiques est inévitable, et il convient d'en dire quelques mots.

Les lexiques et les dictionnaires français-grecs ne tiennent guère compte de la règle qui interdit d'employer dans un thème le vocabulaire (et la syntaxe) d'auteurs étrangers à la prose attique, règle gênante, mais sans laquelle la langue de cet exercice offrirait des disparates intolérables. On est donc amené à contrôler à l'aide du dictionnaire grec-français le classicisme des éléments fournis par le dictionnaire français-grec dont on n'est pas sûr. Souvent se pose alors une question difficile. Que faire si tous les équivalents qu'on a trouvés pour un terme français se révèlent inacceptables? On peut chercher s'il n'existe pas quelque synonyme du mot embarrassant, synonyme pour lequel le lexique fournirait cette fois une traduction satisfaisante. Il est également indiqué de consulter dans le dictionnaire grec-français les articles relatifs à des mots qui évoquent des idées analogues à celle qu'il s'agit d'exprimer. Il arrive qu'on soit réduit à user d'une périphrase. C'est ainsi que pour traduire « le cœur », lorsque ce mot signifie « la sensibilité », on pourra songer à ἡ τοῦ φιλεῖν καὶ λυπεῖσθαι δύναμις = *la faculté d'aimer et de souffrir*. Naturellement, la périphrase devra être aussi brève que possible, surtout si le mot qu'elle rend se retrouve plusieurs fois dans le texte. Il est capital, en tout cas, de se dire que l'essentiel de l'exercice n'est pas dans le choix des mots : l'effort principal doit porter sur la correction des formes et des constructions, et il vaut mieux employer quelques termes étrangers à l'usage classique que de laisser échapper des solécismes et des barbarismes pour avoir consacré trop de temps et d'attention à des recherches de vocabulaire.

On vient de voir que le dictionnaire grec-français joue un rôle important dans la préparation d'un thème grec. Cependant, ce qui précède n'épuise pas ce qu'il y a lieu de dire sur ce point. Il convient, en effet, de signaler que ce dictionnaire peut rendre des services que l'on ne pense pas assez à lui demander. Judicieusement consulté, il montre que le futur de τελεῖν doit, dans un thème, avoir la forme τελῶ, qu'il faut employer au présent et à l'imparfait ἁρμόττω et non ἁρμόζω, au moyen à sens intransitif (= *paraître*, *apparaître*, etc.) ἐφάνην et non ἐφηνάμην ni ἐφάνθην, que si ἐσκεψάμην est courant en pur attique, au présent, c'est normalement σκοπῶ et non σκέπτομαι qui s'emploie, et, bien entendu, que τάττω, πράττω, etc. et non τάσσω, πράσσω, etc. s'imposent. Le dictionnaire grec-français ne peut jouer le même rôle en ce qui regarde la syntaxe : il cite, cela se conçoit, les constructions rares qui se rencontrent chez les prosateurs attiques, mais sans signaler qu'elles sont peu attestées, en général. Il appartient à celui qui le consulte de discerner, grâce à une connaissance suffisante de l'usage, les tours exceptionnels des tours normaux, pour éviter ceux-là et adopter ceux-ci. Une construction dont il n'existe presque pas d'exemples classiques doit être exclue du thème, exercice qui a pour objet de montrer si la syntaxe courante est connue, et elle y constitue une espèce de faute.

Il serait trop long d'entrer dans le détail des procédés de traduction... Qu'il suffise de rappeler quelques points essentiels : le grec use avec prédilection du participe, des balancements par μὲν... δὲ (ces particules dont on fait la connaissance de si bonne heure et qui sont si souvent employées incorrectement dans les thèmes, cependant) ; il lie ses phrases les unes aux autres. Qu'on n'oublie surtout pas qu'un bon thème est un thème clair, tel que le lecteur le comprendra sans avoir besoin de consulter l'original, et qu'on se garde des phrases entortillées, des constructions d'une complexité superflue, d'une disposition des mots qui éloigne excessivement les uns des autres ceux qui ont entre eux des rapports étroits. La phrase, dans le thème grec, ne doit ressembler ni à celles de la poésie, ni à celles du latin.

TEXTE

Quand le peuple méritait d'être blâmé, le Sénat le faisait avec une gravité et une vigueur dignes de cette sage compagnie, comme il arriva dans le démêlé entre ceux d'Ardée et d'Aricie. L'histoire en est mémorable et mérite de vous être racontée. Ces deux peuples étaient en guerre pour des terres que chacun prétendait. Enfin, las de combattre, ils convinrent de se rapporter au jugement du peuple romain, dont l'équité était révérée par tous les voisins. Les tribus furent convoquées, et le peuple ayant connu, dans la discussion, que ces terres prétendues par d'autres lui appartenaient de droit, se les adjugea. Le Sénat, quoique convaincu que le peuple dans le fond avait bien jugé, ne put souffrir que les Romains eussent démenti leur générosité naturelle, ni qu'ils eussent lâchement trompé l'espérance de leurs voisins, qui s'étaient soumis à leur arbitrage. Il n'y eut rien que ne fît cette compagnie pour empêcher un jugement d'un si pernicieux exemple, où les juges prenaient pour eux les terres contestées par les deux parties. Après que la sentence eut été rendue, ceux d'Ardée, dont le droit était le plus apparent, indignés d'un jugement si inique, étaient prêts à s'en venger par les armes. Le Sénat ne fit point de difficulté de leur déclarer publiquement qu'il était aussi sensible qu'eux-mêmes à l'injure qui leur avait été faite; qu'à la vérité il ne pouvait pas casser un décret du peuple, mais que si, après cette offense, ils voulaient bien se fier à lui de la réparation qu'ils avaient raison de prétendre, le Sénat prendrait tel soin de leur satisfaction, qu'il ne leur resterait aucun sujet de plainte.

Bossuet, *Disc. sur l'hist. univ.*, VI.

TRADUCTION

Ψεκτὸν ὄντα τὸν δῆμον ἡ βουλὴ οὕτω σεμνῶς καὶ ἰσχυρῶς ἔψεγεν (1) ὡς ἄξιον ἦν οὕτω σοφοῦ συνεδρίου, ὥσπερ συνέβη ἐπὶ τῇ Ἀρδεάταις καὶ Ἀρικίνοις γενομένῃ διαφορᾷ (2). Ἀξιομνημόνευτος δ' ἐστίν ὁ λόγος καὶ ἄξιος διηγεῖσθαί σοι (3). Τούτω γὰρ (4) τὼ ἔθνει περὶ μὲν χωρίων τινῶν ἐπολεμείτην ἀλλήλοιν, ὧν (5) ἑκάτερον προσεποιεῖτο, τελευτῶντε δ' ἀπειρηκότε μαχομένω συνεβήτην ἐπιτρέψαι Ῥωμαίων (6) τῷ δήμῳ, οὗ τὴν δικαιοσύνην ὑπερφυῶς ὡς (7) ἐτίμων οἱ πρόσχωροι. Συλλεγείσης δὲ τῆς φυλετικῆς ἐκκλησίας (8), γνοὺς (9) ὁ δῆμος μεταξὺ ἐλεγχόντων ἀλλήλους τῶν ἀντιδίκων (10) ἑαυτοῦ ταῦτα τὰ χωρία κατὰ τὸ δίκαιον ὄνθ' (11) ὧν ἄλλοι ἠμφεσβήτουν, ἑαυτῷ ἐπεδίκασεν αὐτά. Ἡ δὲ βουλή, καίπερ πεπεισμένη ὡς (12) τῇ ἀληθείᾳ ὀρθ' ἔγνω (13) ὁ δῆμος, ὅμως οὐ περιεῖδε Ῥωμαίους ἀνάξια πεπραχότας τῆς ἐμφύτου γενναιότητος οὐδ' ἀνάνδρως ψεύσαντας (14) τῆς ἐλπίδος τοὺς προσχώρους ἐπιτρέψαντας αὐτοῖς (15). Οὐδὲν οὖν ὅ τι οὐκ ἐποίησε (16) κρίσιν κωλύουσα (17) γενέσθαι οὕτως ὀλέθριον παράδειγμ' ἐσομένην, καθ' ἥν γ' (18) οἱ δικάζοντες τὰ χωρία τὰ ὑπὸ τῶν ἀντιδίκων ἀμφισβητούμεν' ἐξιδιοῦντο. Ἐπειδὴ δ' ἡ δίκη ἐγένετ' Ἀρδεᾶται (19), ὧν σαφέστερ' ἦν τὰ δίκαι', οὕτως ἄδικον κρίσιν δυσχεραίνοντες, ἕτοιμοι ἦσαν τιμωρίαν ὑπὲρ ταύτης λαβεῖν πολεμοῦντες. Ἡ δὲ σύγκλητος οὐκ ὤκνησεν (20) αὐτοῖς προειπεῖν αὐτῶν οὐδὲν ῥᾷον αὐτὴ φέρειν ἐφ' οἷς ἠδίκηνται (21) καὶ ἀδυνατεῖν μὲν ψήφισμα τοῦ δήμου λῦσαι, ἐὰν δέ, καίπερ τοιαῦθ' ὑβρισθέντες, ἐθέλωσιν ἐπιτρέπειν ἑαυτῇ (22) περὶ τῆς δίκης ἧς εἰκότως ἀξιοῦσι λαβεῖν, οὕτως ἐπιμεληθήσεσθαι ὅπως τεύξονται (23) τῶν δικαίων, ὥστ' οὐ λειφθήσεσθαι ἔγκλημ' αὐτοῖς οὐδὲ ἕν (24).

NOTES DE LA TRADUCTION

1° Traduction possible : ὅθ' ὁ δ. ἄξιος εἴη ψέγειν, ἡ βουλὴ τοῦτ' ἐποίει. Ψέγεσθαι, également correct, interdirait ἐποίει. Sur l'actif de l'inf., quand l'être ou l'objet qualifié par l'adj. subit l'action, cf. Thuc. I,138 : ἄξιος θαυμάσαι; le moyen (seule voix du verbe) dans Plat. *Parm.* 130 a : ἄξιος ἄγασθαι. La traduction adoptée est plus aisée que celle qui figure en tête de cette note.

2° La consultation des lexiques ou index de Thuc., Plat., Isocr., Démosth. ne fournit que des exemples de γίγνεταί τινι (ἔστι τινι) διαφορὰ πρός τινα, γίγνεται (ἔστι) δ. τινι καί τινι, ἡ τινος πρός τινα δ., non de ἡ τινος καί τινος δ. Cependant Thuc. I, 1 : τὸν πόλεμον τῶν Π. καὶ Ἀθ.

Quand le part. équivaut à une relative qui fait connaître l'antécédent, article indispensable : ἡ γενομένη δ., δ. ἡ γενομένη ἡ δ. ἡ γενομένη. Avec un complément du part. on trouve ἡ τισι δ. γενομένη. Dans les trois autres dispositions, le complément peut suivre ; on le trouve également entre article et nom dans la première, devant le part. dans les deux autres.

3° Moyen. Cf. n. 1.

4° Γάρ introduit le développement ; usage constant.

5° Προσποιοῦμαί τι. Le gén. par influence du cas de l'antécédent ; usage facultatif, mais fréquent, qui suppose, en principe, un antécédent (exprimé ou non) et un relatif dont les fonctions respectives appelleraient pour le premier le gén. ou le dat., pour le second l'acc.

6° Gén. partitif (*peuple* opposé à *Sénat*). Τῷ Ῥ. δήμῳ, δήμῳ τῷ Ῥ., τῷ δ. τῷ Ῥ. sont impossibles en ce cas.

7° Ὑπερφυῶς ὡς forment bloc.

8° *Les tribus = les comices tributes.*

9° Aucun inconvénient à accumuler les circonstancielles au participe, au contraire.

10° = *pendant que les parties cherchaient à se réfuter l'une l'autre.*

11° Γιγνώσκω + part. (ou ὡς, ὅτι) s'impose ; p. + inf. = *juger que, décider que.*

12° L'infinitif serait correct.

13° Pensée du Sénat : « *le peuple a bien jugé* ». Quand le verbe qui introduit le style indir. a trait au passé, les prop. à mode personnel restent aux temps et aux modes directs, ou *peuvent*, si elles devaient être à l'ind. *sans* ἄν. ou au subj., passer à l'optatif *sans* ἄν.

N. B. — Si le verbe principal signifie *voir, savoir, observer* (mais non, en principe, quant il signifie *dire*), on peut remplacer les indicatifs présents, futurs, parfaits par l'imparf., ἔμελλον + inf., le plus-que-parf. dans les prop introduites par ὡς et ὅτι. Quel que soit le verbe principal, cette transposition est possible dans les interr. indir. et dans les prop. qui seraient des subord. au style direct. Toutefois, la complexité des règles qui jouent ici doit retenir de s'aventurer sur ce terrain.

14° *Put* est un gallicisme. Le parfait note que les Romains restent coupables d'avoir agi d'une façon indigne de leur générosité naturelle. Cf. Thuc. IV, 11 : τοὺς πολεμίους ἐν τῇ χώρᾳ περιιδεῖν τεῖχος πεποιημένους = *supporter que l'ennemi eût construit un retranchement dans leur pays* (ici le parfait indique que le rempart ennemi est toujours debout).

Ψεύδω n'a pas de parfait actif , d'où la nécessité d'employer l'aoriste. Les écrivains attiques présentent des cas de la coordination parfait + aoriste dans des conditions analogues.

On aurait pu écrire, au lieu de οὐδέ, καί si Bossuet avait employé *et* au lieu de *ni*. Comme en français, la particule négative détache davantage le second membre du premier ; avec *et* (καί), la seconde proposition serait présentée comme faisant bloc avec la première et comme exprimant la même idée ou une conséquence de cette idée.

15° Ἐπιτρέψαντας sans article ; ce part. correspond à une relative qui ne sert pas à faire connaître l'antécédent, mais fournit un détail que le sens n'exige pas; il est très voisin d'une circonstancielle (= *alors que ceux-ci*...).

16° Les expressions οὐδεὶς ὅστις, οὐδὲν ὅ τι, ἔστιν ὅστις (ὅ τι), εἰσὶν οἵ, etc., se contruisent avec les modes des déclarations indépendantes (ind. avec ou sans ἄν, opt. avec ἄν).

Le cas de ἔστι μοι (οὐδεὶς) ὅστις, ἔστι μοι (οὐδὲν) ὅ τι fournit des exemples d'un subj. issu du délibératif, et de l'optatif (oblique ou d'attraction). Ces cas n'ont aucun rapport avec notre texte.

17° Conatif.

18° Γε confère une nuance causale au relatif.

19° En latin *Ardeates*. Cependant, on trouve aussi Ἀρδεᾶται.

20° Les verbes de crainte et αἰσχύνομαι s'emploient avec l'infinitif, quand le sens est *hésiter, être retenu* (ou *empêché*) *par la crainte* (*la honte*).

21° Un sujet de l'inf. identique à celui du verbe principal ne s'exprime, en principe, que s'il y a lieu d'insister, en particulier s'il convient de marquer une opposition entre la façon d'agir de ce sujet et celle d'une autre personne. A la 3ᵉ pers., on use alors du réfléchi (à l'acc.) ou de αὐτὸς (le plus souvent au nominatif, si le sujet du verbe principal est à ce cas ; rarement, alors, à l'accusatif). Ici, opposition Sénat/Ardéates.

L'inf. dépendant des verbes qui signifient *dire, croire, penser* se nie ordinairement par οὐ. L'exception la plus importante se produit dans le cas où le verbe principal est construit de telle sorte qu'il serait lui-même nié par μή.

Ἠδίκηνται. 1° *injure* a été pris au sens de *injustice*, malgré *offense* qui suit. 2° Le parfait note que les Ardéates restent victimes de l'injustice D'après la note 13, l'optatif oblique serait possible ici et dans toutes les prop. à mode personnel qui suivent, le plus-que-parfait ici et l'imparfait à la place de ἀξιοῦσι.

22° Le pron. réfl. est possible *à la* 3ᵉ *pers.*, quand on renvoie d'une subordonnée personnelle dépendant d'une infinitive au sujet de la principale de cette infinitive, pourvu que l'infinitive exprime la pensée de ce sujet. Ici ἐὰν ἐθέλωσιν ἐπιτρέπειν est subordonné à ἐπιμεληθήσεσθαι qui représente la pensée du Sénat, sujet de προειπεῖν, auquel on renvoie. Le pron. pers. αὐτῇ serait admissible.

23° Ἐπιμελοῦμαι ὅπως est suivi plus ordinairement du fut. ind. que du subj.

24° Visiblement, le Sénat n'a pu dire : « nous prendrons de votre satisfaction un soin propre à faire que ». Il faut marquer la réalité dans le futur. Donc au style direct, l'indicatif nié par οὐ.

En pareil cas, au style indirect (au moins si la proposition dont la consécutive dépend est une infinitive, ailleurs aussi ?) la consécutive est à l'inf., ordinairement nié par οὐ. C'est à peu près le seul cas où une consécutive relative à l'avenir et dont le verbe est à l'infinitif, soit à l'inf. futur et non à l'un des trois autres.

A. OGUSE,

Agrégations de lettres et de grammaire

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE (1)

AUTEURS LATINS

OVIDE

Les Amours ; les Métamorphoses VI-VIII.

a) **Ovide :**

E. RIPERT : **Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil,** Paris, 1922.
P. FARGUES : **Ovide, l'homme et le poète,** dans la *Revue des cours et conférences*, t. XL, 1 et 2 ; t. XLI, 1, 1939.
H. FRAENKEL : **Ovid, a poet between two worlds,** Univ. of California Press, 1945.

b) **Les Amours :**

Editions :

H. BORNECQUE (*Coll. des Univ. de Fr.*), 1930.

Avec commentaire :

G. NEMETHY : Budapest, 1907 (en latin).
P. BRANDT, Leipzig, 1911.
H. DE LA VILLE DE MIRMONT : **La jeunesse d'Ovide,** Paris, 1905.
Ph. MARTINON : **Les amours d'Ovide,** Paris, 1897.
R. ELLIS : **The Amores of Ovid,** Londres, 1912.

c) **Les Métamorphoses :**

Editions :

G. LAFAYE (*Coll. des Univ. de Fr.*), 1928.
J. CHAMONARD (coll. *Garnier*), 1936, notes abondantes et sûres.

Cf. les morceaux choisis de P. LEJAY (A. Colin, 1894) avec petite grammaire.

Critique :

H. MAGNUS, 3e éd., Gotha, 1919.

Avec commentaire :

O. KORN, H. J. MULLER et R. EHWALD, 2 vol., Berlin, 1915-16.
G. LAFAYE : **Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs,** Paris, 1904.

Sur les légendes :

P. GRIMAL : **Dictionnaire de mythologie grecque et romaine,** Paris, 1951.
Cf aussi :
P. GRIMAL : **Les Métamorphoses d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste** (*Rev. ét. lat.*, 1938, p. 145 et suiv.).

Sur l'art et le style :

R. CAHEN : **Le rythme poétique dans les Métamorphoses d'Ovide,** Paris, 1910.

CATULLE

Editions :

G. LAFAYE (*Coll. des Univ. de Fr.*), 1932.
M. RAT (coll. Garnier), 1952.

Critique :

M. SCHUSTER (Teubner), 1949.

Avec commentaire :

W. KROLL (Teubner), 1929 (fondamental).
ELLIS, Oxford, 1889 (important).
E. BENOIST-E. THOMAS, Paris, 1882-1891.
H. I. HERESCU : **Catullo** (coll. *Res Romanae*), Rome, 1943 (bibliographie récente).

Les monographies françaises de A. COUAT (1875), d'A. CARTAULT (1899), de G. LAFAYE (1894) sont vieillies.

H. BARDON : **L'art de la composition chez Catulle,** 1943 (très utile).

Cf. encore :
T. FRANK : **Catullus and Horace,** New-York, 1928 (vivant, discutable).
F. DELLA CORTE : **Due studi Catulliani,** Gênes, 1951 (riche).
E. MARMORALE : **L'ultimo Catullo,** Naples, 1952 (original, aventureux).

Sur le milieu, dans G. BOISSIER, **Cicéron et ses amis,** le chapitre sur Caelius.

Sur l'épithalame de Thétis et de Pélée, R. WALTZ dans la *Rev. ét. lat.*, XXIII. 1945, p. 92 et suiv.

Sur le poème 66 et le papyrus qui a restitué le modèle de Callimaque, cf. éd. Cahen de Callimaque, **Origines,** etc. (*Coll. des Univ. de Fr.*), 1940, p. 100 ; E. CAHEN, **Callimaque,** thèse, Paris, 1929, P. 227.

P.B. et P.G.

AUTEURS GRECS (2)

ESCHYLE

Les Perses - L'Orestie

Bibliographies abondantes dans :

W. SCHMID, **Geschichte der griechischen Literatur,** 1re partie, tome II (Aischylos, p. 182-309). Munich, Beck, 1934.

M. POHLENZ, **Die griechische Tragödie** (1re éd. 1930) 2e éd. revue. Göttingen, Vandenhoeck, 1954 (Aischylos. p. 39-148. Notes et bibliographie dans le t. II, p. 16-68),

Editions :

* **Eschyle.** Texte établi et traduit par P. MAZON *(Collection des Universités de France)*. Paris, Les Belles Lettres. 2 tomes (Les Perses dans I, 1920, 2e éd. revue 1931 ; II est occupé par l'Orestie, 1925).

Aeschyli Tragœdiae, Ed. U. de WILAMOVITZ-MOELLENDORFF. Berlin, Weidmann, 1914.

Aeschyli septem Tragœdiae. Rec. G. MURRAY (Bibliotheca Oxoniensis). Oxford, 1937, 2e éd. revue, 1955 (éd. seulement critique).
Commentaire, non continu, publié en même temps que l'édition susdite :

* U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, **Aischylos. Interpretationen.** *Ibid.*, 1914.

* **Les Perses** (avec notes en allemand) : TEUFFEL-WECKLEIN, Leipzig, Teubner, 4e éd., 1901.
En anglais : CAMPBELL, 1900 ; SIDGWICK, Oxford, 1903.
En italien : CATAUDELLA, Napoli, 1934 ; INAMA, Torino, Loescher, 1900, éd. revue par A. COLONNA, 1948.

L'Orestie : The Oresteia edited with... a Commentary... by G. THOMSON. 2 vol. Cambridge, University Press, 1938.

* **Agamemnon** edited with a Commentary by E. FRAENKEL. Oxford, Clarendon Press, 1950. 3 vol. (très riche commentaire, 804 pages, dans les vol. II et III).

* **Les Choéphores :** U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, **Das Opfer am Grabe.** Berlin, Weidmann, 1896.
TUCKER, Cambridge, 1901.
VALGIMIGLI e M.V. GHEZZO, Messina, 1947 ;
G. AMENDOLA, Firenze, La Nuova Italia, 1948.

(1) Voir *L'Information Littéraire* n° 4, p. 166.

(2) Les ouvrages indispensables sont marqués d'un astérisque.

Die Eumeniden, erkl. Ausgabe von F. BLASS. Berlin, Weidmann, 1907.

Sur la tragédie attique :

M. CROISET : **Histoire de la littérature grecque,** tome III. chap. V. Paris (Fontemoing) de Boccard. 3e éd. 1913 (rééd. 1935).

W. SCHMID. M. POHLENZ. ouvrages cités ci-dessus.

H.D.F. KITTO : **Greek Tragedy.** A literary study. London, Methuen. 1939.

A.W. PICKARD-CAMBRIDGE : **The Theatre of Dionysus in Athens.** Oxford, Clarendon Press. 1946 ; et **Athenian Dramatic Festivals.** *Ibid.*, 1953 (riches bibliographies).

Sur Eschyle. Études d'ensemble :

* M. CROISET (chap. V). W. SCHMID. M. POHLENZ. H.D.F. KITTO (chap. I à IV). ouvrages cités ci-dessus.

G. MURRAY : **Aeschylus the Creator of Tragedy.** Oxford. Clarendon Press. 1940.

Technique dramatique :

H. WEIL : **Études sur le drame antique** (chap. II : la dramaturgie d'Eschyle). Paris, 1894.

G. MÉAUTIS : **Eschyle et la trilogie.** Paris. Grasset. 1936.

F. STOESSL : **Die Trilogie des Aischylos.** Baden bei Wien, 1936.

W. NESTLE : **Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie.** Stuttgart. Kohlhammer. 1930.

W. SCHADEWALDT : **Monolog und Selbstgespräch.** Berlin. Weidmann. 1926.

A. PERETTI : **Epirrema e Tragedia.** Firenze. Le Monnier, 1939.

W. JENS : **Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie.** München. Beck, 1955.

* P. MASQUERAY : **Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque.** Paris. Klinksieck. 1895.

W. KRANZ : **Stasimon.** Berlin. Weidmann. 1933.

H. BOGNER : **Die Bedeutung des Chors in der Tragödie des Aischylos** (dans Das neue Bild der Antike, hsggb. von H. Berve. t. I). Leipzig. 1942.

Langue, style, métrique.

W. PORZIG : **Die attische Tragödie des Aischylos.** Leipzig. Wiegandt. 1926.

H. MIELKE : **Die Bildersprache des Aischylos.** Dissertation, Breslau. 1934.

J. DUMORTIER : **Les images dans la poésie d'Eschyle.** Paris. Belles Lettres, 1935.

F.R. EARP: **The Style of Aeschylus.** Cambridge, University Press. 1948.

O. HILTENBRUNNER : **Wiederholung- und Motivtechnik bei Aischylos.** Bern. Francke. 1950.

P. MAAS : **Griechische Metrik.** Leipzig. Teubner. 1929.

* W.J.W. KOSTER : **Traité de métrique grecque.** Leyden. Sijthoff, 1936 ; 2e éd. revue, 1954.

J. DESCROIX : **Le trimètre iambique.** Paris, Klincksieck, 1931.

R. HOELZLE : **Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos.** Diss. Fribourg 1934.

A.M. DALE : **Lyric Metres of Greek Drama.** Cambridge University Press, 1948.

La pensée d'Eschyle :

* M. CROISET : **Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre.** Paris, Belles Lettres. 1928.

R. CANTARELLA : **Eschilo. I. Tradizione ed originalità.** Firenze. 1941.

F. SOLMSEN : **Hesiod and Aeschylus.** Ithaca. Cornell University Press, 1949.

J.H. FINLEY. Jr. : **Pindar and Aeschylus** (Martin Classical Lectures, XIV). Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955.

B. SNELL : **Aischylos und das Handeln im Drama** (Philologus Supplbd. XX, I). Leipzig. 1928.

K. REINHARDT : **Aischylos als Regisseur und Theologe.** Bern. Francke, 1949.

W. NESTLE : **Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos** (Tübinger Beiträge. XXIII). Stuttgart, Kohlhammer, 1934.

D. KAUFMANN-BUHLER : **Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos** (Diss. Heidelberg 1951). Bonn. 1954.

J.T. SHEPPARD : **Aeschylus the Prophet of Greek Freedom.** An Essay on the Oresteian Trilogy. London, 1943.

B. DAUBE : **Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon** (Diss. Basel). Zürich-Leipzig. 1939.

L. MOULINIER : **Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs.** Paris, Klincksieck, 1952 (notamment les p. 176-193).

J. DEFRADAS : **Les thèmes de la propagande delphique.** Paris, Klincksieck, 1954.

Divers articles dans des revues ou des recueils :

M. GIGLI : Dell'imitazione omerica di Eschilo. *Rivista indo-greco-ital.* 1928, 43-59.

K. MUNSCHER : Der Bau der Lieder des Aischylos. *Hermes* 1924, 204-231.

N. WECKLEIN : Ueber den Bau aischyleischen Chorgesange. *Philologus* 1927, 467 ss.

W. KRANZ : Gott und Mensch im Drama des Aischylos. *Sokrates* 1920, 129-147.

W. NESTLE : Die Weltanschauung des Aischylos. *Neue Jahrbücher f. kl. Altertum* 1927, 227-246 et 305-333.

H.G. ROBERTSON : Legal expressions and ideas of justice in Aeschylus. *Classical Philology* 1939, 209-219.

E. BUSCH : Religion und Tragik im Drama des Aischylos. *Neue Jahrbücher f.Antike...* 1941, 273-283.

H.J. ROSE : Theology and mythology in Aeschylus. *Harvard Theological Review* 1946, 1-24.

F. SOLMSEN : Strata of Greek religion in Aeschylus. *Ibid.* 1947, 211-226.

M.V. GHEZZO : I. Persiani di Eschilo. Atti dell'Istituto Veneto 1938-39, 427-448.

K. DEICHGRABER : Die Perser des Aischylos. *Nachr.v.d. Ges.d. Wissensch. zu Gottingen*, Ph. hist. kl. 1941. 5, 155-202.

A.M. HARMON : The scene of the Persians of Aeschylus. Transactions... of the American Philological Association 1932, 7-19.

F. STOESSL : Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos. Museum Helveticum 1945. 148-165 (contesté par M. Pohlenz, Die gr. Trag. II 25).

G. NENCI : Per una interpretazione storiografica del prœmio dei Persiani. *Parola del passato* (Napoli) 1950, 215-223.

P. MAZON : Sur deux passages d'Eschyle et sur une formule d'Homère. *Rev. des Etudes grecques (REG)* 1950, 11-19 (Pers. 8-15 et Agam. 276).

E. CAHEN : Sur quelques traits du récit de Salamine dans les Perses. *Rev. des Etudes anciennes (REA)* 1924, 297-313.

C. d'AMICO : La battaglia di Salamina in Eschilo ed Erodoto. *Atene e Roma* 1931. 231-242.

L. MASSA POSITANO : La battaglia di Psittalia in Eschilo. *Giornale ital. di filologia* 1948, 252-254.

D'autres articles sur la bataille de Salamine sont indiqués dans la bibliographie d'Hérodote.

J.C. LAWSON : The evocation of Darius. *Classical Quarterly* 1934, 79-89.

H.J. ROSE : Ghost ritual in Aeschylus. *Harvard Theol. Review* 1950, 257-280.

P. PERDRIZET : Le témoignage d'Eschyle sur le sac d'Athènes. *REG* 1921, 57-79 (Pers. 809 ss.).

T. ZIELINSKI : Die Orestessage und die Rechtsfertigungsidee. *Neue Jahrb.f.kl. Altertum* 1899, 81-100 et 161-185 ; réédité dans T.Zielinski. **Iresione,** II 49-110, 1936 (souvent contestable).

B.A.G. FULLER : The conflict of moral obligation in the trilogy of Agamemnon. *Harvard Theol. Review* 1915. 459-480.

K. KUNST : Die Schuld der Klytaimestra. *Wiener Studien* 1924-25, 18-32 et 143-154.

R.P. WINNINGTON-INGRAM : The role of Apollo in the Oresteia. *Classical Review* 1933, 97-104.

A. LESKY : Die Orestie des Aischylos. *Hermes* 1931. 190-214.

P.B.R. FORBES : Law and politics in the Oresteia. *Class. Review* 1948, 99-104.

J. DEFRADAS : L'exégète athénien dans l'Orestie. *REG* 1952, p.X. sq. (résumé d'une communication).

M.P. CUNNINGHAM : Didactic purpose in the Oresteia. *Class. Philology* 1950, 183-185.

H. BOGNER : Der Agamemnon des Aischylos. Ein Beitrag zur Deutung. *Neue Jahrb. f. Antike* 1940, 1-18.

E. NEUSTADT : Wort und Geschehen in Aischylos'Agamemnon. *Hermes* 1929, 243-265.

W. Ch. GREENE : Dramatic and ethical motives in the Agamemnon. *Harvard Studjes in Classical Philology* 1943, 25-33.

J. DRESCHER : The making of the Agamemnon. *Bull. of the Faculty of Arts Cairo* 1947, 1-31.

W. FERRARI : La parodos dell'Agamemnone. *Annali della Sc. Norm. Sup. di Pisa*, vol. VII 4, 1938, 335-355.

W.M. EDWARDS : The eagles and the hare. *Class. Quarterly* 1939, 204-207.

E. FRAENKEL : Der Zeushymnos im Agamemnon des Aischylos. *Philologus* 1931, 1-17.

H. JORDAN : Aischylos' Choephoren in ihrem dramatischen Aufbau. *Neue Jahrb. f. kl. Altertum* 1927, 176-187.

F.B. ANDERSON : The character of Clytaimnestra in the Choephoroe and the Eumenides. *American Journal of Philology* 1932, 301-319.

H.J. ROSE : The part of Pylades in Aeschylus' Choephoroe. *Annual of the British School at Athens* 1936-37, 201-206.

G.A. PIOVANO : Il coro delle Coefore. *Rivista di filologia* 1921, 7-32.

R. COUFFIGNAL : Sur l'eusebeia d'Eschyle. Le sentiment religieux dans les Choéphores étudié d'après quelques vocables. *Recherches de sciences religieuses* 1947, 328-346.

P. MAZON : Le premier vers des Choéphores. *Rev. Et. grecques* 1919, 376-383.

R. BOEHME : Aischylos und der Anagnorismos. *Hermes* 1938.

W. SCHADEWALDT : Der Kommos in Aischylos' Choephoren. *Hermes* 1932, 312-354.

R. GUASTALLA : Le kommos des Choéphores. **Mélanges Desrousseaux,** 1937, 187-198.

A. LESKY : Der Komnos der Choephoren. *Sitzungsberichte Akad.d.Wiss. in Wien*, 221 3, 1943 (130 p.).

M. UNTERSTEINER : Le Coefore di Eschilo : il commos. *Dioniso* 1949, 171-192, 250-262.

M. BOCK : Die Schlange im Traum der Klytaimnestra. *Hermes* 1936, 230-236.

A. GARZIA : Sopra alcuni versi (973-1006) dell'esodo delle Coefore. *Giornale ital. di filologia* 1953, 233-240.

R.W. LIVINGSTONE : The problem of the Eumenides of Aeschylus. *Journal of Hell. Studies* 1925, 120-131.

A. PLASSART : Eschyle et le fronton est du temple delphique des Alcméonides. *Rev. Et. anciennes* 1940 (Mélanges Radet), 293-299.

HÉRODOTE

Livres VII (131-239), VIII, IX

Bibliographie dans :

W. SCHMID : **Geschichte der griechischen Literatur,** 1re partie, tome II (Herodotos, p. 550-673). Munich, Beck, 1934.

Editions :

* **Histoires,** texte établi et traduit par Ph. E. LEGRAND *(Collection des Universités de France)*. Paris, Les Belles Lettres. Livres VII, 1951 ; VIII, 1953 ; IX, 1954. — On utilisera avec profit, du même auteur, l'**Index analytique** des Histoires, 1 vol. *ibid.*, 1954, et aussi (sur l'établissement du texte) la seconde partie du volume **Introduction**, ibid., 1932.

Avec notes en allemand :

* STEIN (importante), Berlin, Weidmann, VII6, 1908, VIII et IX5, 1893.

ABICHT, Leipzig, Teubner, VII4 1893, VIII et IX4 1892.

SITZLER, Gotha.

Avec notes en anglais :

R.W. MACAN : Books VII-IX. London, Macmillan, 1908.

J.E. POWELL : VIII, Cambridge University Press, 1939.

Avec notes en italien :

L. VII : G. CALZAVARA, Milano, 1934.

L. VIII : MANZONI, Torino, 1936 ;

M. UNTERSTEINER, Napoli, Rondinelli, 1938.

L. IX : M. UNTERSTEINER, Roma-Milano, Est, 1938.

Commentaire :

* W.W. HOW and J. WELLS : **A historical commentary on Herodotus,** 2 vol. Oxford, Clarendon Press, 1912, rééd. 1928.

Etudes générales :

Alfred CROISET : **Histoire de la littérature grecque,** tome II, chap. X. Paris (Fontemoing) de Boccard, 3e éd. 1912 (rééd. 1933).

Ph. E. LEGRAND : première partie de l'**Introduction** citée ci-dessus (sur la vie et la personnalité d'Hérodote).

* A. HAUVETTE : **Hérodote historien des guerres médiques.** Paris, Hachette, 1894.

F. JACOBY : important article **Herodotos** dans la Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, suppl. 2 (col. 205-520), 1913.

F. FOCKE : **Herodot als Historiker** (Tübinger Beiträge I). Stuttgart. Kohlhammer, 1927.

W. SCHADEWALDT : **Die Anfänge der Geschichtschreibung bei den Griechen,** Die Antike X, 1934, p. 144-168.

M. POHLENZ : **Herodot, der erste Geschichtschreiber des Abendlandes.** Leipzig, Teubner 1937.

* M. POHLENZ : **Herodot, der erste Geschichtschreiber des Abendlandes.** Leipzig, Teubner 1937.

* J.L. MYRES : **Herodotus Father of History.** Oxford, Clarendon Press, 1953.

Langue et style :

J.E. POWELL : **A Lexicon to Herodotus.** Cambridge University Press. 1938.

W. ALY : **Herodots Sprache,** Glotta, 1927, p. 84-117.

M. UNTERSTEINER : **La lingua di Erodoto.** Bari, Adriatica, 1949.

J.D. DENNISTON : **Greek Prose Style.** Oxford, Clarendon Press, 1952.

H. FOHL : **Tragische Kunst bei Herodotos** (dissertation Rostock). Leipzig, 1913.

A. DEFFNER : **Die Rede bei Herodot** u.s.w. (diss. Munich). 1933.

E. SCHULZ : **Die Reden in Herodot** (diss. Greifswald). 1933.

L. SOLMSEN : **The speeches in Herodotus'account of Salamis,** Transactions and Proceedings of the American Philological Association (TAPhA), 1939, p. XLIV (résumé) et The speeches in Herodotus'account of the battle of Platæa, Classical Philology 1944, p. 241-253.

Ouvrages historiques à consulter :

G.B. GRUNDY : **The great Persian War.** London. 1901.

E. OBST : **Der Feldzug des Xerxes** (Klio-Beiheft 12). 1914.

C.N. RADOS : **La bataille de Salamine.** Paris, Fontemoing, 1915.

J. KROMAYER (et autres) : **Antike Schlachtfelder.** Berlin, II, 1907 ; IV-V, 1924-1931.

* J. KROMAYER und G. VEITH : **Schlachten-Atlas zur antiken Kriegsgeschichte.** Leipzig. IVe Liefg. Bl. 1-2, Perserkriege, 1926.

J.A.R. MUNRO : dans **Cambridge Ancient History,** tome IV. Cambridge University Press, 1926.

* G. GLOTZ : **Histoire grecque,** tome II. Paris, Presses Universitaires de France, 1931.

C. MACKENZIE : **Marathon and Salamis.** London, 1934.

A. KÖSTER : **Studien zur Geschichte des antiken Seewesens** (Klio-Beih. 32). 1934.

* H. BENGTSON : **Griechische Geschichte.** Munich, Beck, 1950.

Divers articles dans des revues ou des recueils :

L. PEARSON : Credulity and scepticism in Herodotus. *TAPhA* 1941, 335-355. — Prophasis and aitia. *ibid.* 1952, 205-223.

J. WELLS : Herodotus and Athens, *Class. Philol.* 1928, 317-331.

L.A. STELLA : Erodoto ed Atene, *Atene e Roma* 1935, 472-481 ; 1936, 73-100.

H. KLEINKNECHT : Herodot und Athen, *Hermes* 1940, 241-264.

K. WUST : **Politisches Denken bei Herodotos** (diss. Munich), 1935.

W.W. TARN : The fleet of Xerxes, *Journal of Hellenic Studies (JHS)* 1908, 202-233.

W.W. HOW : Arms, tactics and strategy in the Persian war, *JHS* 1923, 117-132.

A. PLASSART.

NOTA. — *La fin de la bibliographie d'Hérodote (articles divers) paraîtra dans notre prochain numéro.*

INFORMATION LITTÉRAIRE

Volume 8

